

AESTHETIK





BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI

III.^a SALA

SCAFFALE 13

PLUTEO VI

N.^o CATENA 842

III 13 VI 28



BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI

VI.^a SALA

SCAFFALE 1

PLUTEO 184

N.^o CATENA 1

**ESCLUSO
DAL PRESTITO**

III

13

V

6/1.2

REGISTRATO

AESTHETIK

ALS

PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER KUNST.

VON

MAX SCHASLER

Doctor der Philosophie, Herausgeber der Deutschen Kunstzeitung „Die Gloskuren“,
Mitglied der Königl. Akademie der schönen Künste zu Amsterdam,
z. Z. Vorsitzender der Philosophischen Gesellschaft
zu Berlin.



ERSTER BAND:

Kritische Geschichte der Aesthetik
von Plato bis auf die neueste Zeit.

Zweite Abtheilung.

Von Fichte bis auf die Gegenwart.



BERLIN

Nicolaische Verlagsbuchhandlung
(A. Effert & L. Lindtner)

1872.



Dupl. 128.

· BIBLIOTECA ·
· LVCCHESI · PALLI ·



~~Seconda Sala~~
~~G. IV - 28~~

KRITISCHE GESCHICHTE DER AESTHETIK.

GRUNDLEGUNG
FÜR DIE
AESTHETIK
ALS PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER KUNST

VON
DR. MAX SCHASLER.

Zweite Abtheilung.
Von Fichte bis auf die Gegenwart.



BERLIN
Nicola che Verlagsbuchhandlung
(A. Effert & L. Lindtner)
1872.

Recapitulation.

- § 43. Die dritte Stufe in der Reflexionsepoché der Aesthetik begründet Kant durch seine „Kritik der Urtheilskraft“, indem er, die Unzulänglichkeit der nur aus dem substanziellen (ohnehin wesentlich auf die Antike beschränkten) Kunststoff abstrahirten Kritik erkennend, diese als Thätigkeit des Verstandes selbst zum Gegenstande der Untersuchung machte und aus ihrem Wesen die in den Functionen des menschlichen Geistes waltenden Gesetze zu deduciren suchte. Da er jedoch einerseits diese Gesetze auf die Kategorien der schematischen Verstandeslogik, die er als Voraussetzungen gelten liefs, bezog, andererseits innerhalb des logischen Cirkels verharrte, die *Natur des Erkennens* durch das Erkennen selbst ergründen zu wollen, so vermochte er nicht, die Form der Reflexion zu überwinden, um sich zur wahrhaften Speculation, d. h. zur Einheit der Reflexion und der Intuition zu erheben. Seine Philosophie sowie die seiner ganzen Schule hat daher den Charakter eines reflektirenden Criticismus.
- § 44. 1. Von dem Satze ausgehend, dafs zwischen dem Objekt des Erkennens und diesem selbst ein unausfüllbarer Abgrund bestehe, oder dafs das *Ding an sich* unerkennbar, alle Erkenntnifs mithin nur *subjektiv* sei, leugnet **Kant** zwar nicht die Realität der objektiven Welt, sondern nur die Objektivität der Erkenntnifs, in welcher er drei Stufen (Vermögen): *Anschauung*, *Verstand* und *Vernunft* unterscheidet. Die Untersuchung über dieselben ist Gegenstand seiner theoretischen Philosophie oder der „Kritik der reinen Vernunft“. Ihr steht die praktische Philosophie oder die „Kritik der praktischen Vernunft“ gegenüber, welche

es mit dem objektiven Wesen des subjektiven Geistes oder mit der *Freiheit* zu thun hat. Da somit das *An sich* der objektiven Welt gegen das subjektive Erkennen ein ebensolches Inkommensurables ist, wie das *An sich* des subjektiven Geistes gegen die Realität der Welt, so erscheint der Gegensatz zwischen beiden Welten, d. h. zwischen dem *Naturbegriff* und dem *Freiheitsbegriff* als ein unlösbarer Widerspruch.

Diesen Widerspruch zu heben ist nun bei Kant Aufgabe seiner „Kritik der Urtheilskraft“, welche in die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“, oder die eigentliche Aesthetik, und in die „Kritik der teleologischen Urtheilskraft“, oder die Naturphilosophie zerfällt. Die ästhetische Urtheilskraft definirt er als ein *Vermögen*, welches an den beiden entgegengesetzten Vermögen, der theoretischen und der praktischen Vernunft, participire, ohne dafs die Möglichkeit einer solchen Participation an zwei schlechthin einander entgegengesetzten Vermögen ersichtlich ist. Die aus dieser Theorie geschöpften Definitionen des *Schönen*, nämlich dafs es ein „Zweckmäßiges ohne „Vorstellung eines Zwecks“ sei, das auf einem „Urtheil ohne Begriff“ beruhe und mit einem „Wohlgefallen ohne Interesse“ verbunden sei u. s. f., spiegeln daher jenen fundamentalen Widerspruch deutlich wieder.

- § 45. In der Kant'schen *Aesthetik* ist die Metaphysik des Schönen von seiner Theorie der Kunst zu unterscheiden. In jener trennt er zunächst das *Schöne* von den analogen Begriffen des *Angenehmen*, des *Guten* und des *Erhabenen*, sofern die ersten beiden mit Interesse verbunden seien, während das Erhabene, welches er als das *dynamisch-* und *mathematisch-*Erhabene unterscheidet, einen Widerstand gegen das Interesse der Sinne invol-

vire. Weiter geht er dann auf den Unterschied der *Naturschönheit* und *Kunstschönheit* ein, welche letztere er gegen die erstere niedriger stellt. — Bei der Betrachtung über das Wesen der Kunst und der Künste behandelt er zuerst das *Genie*, das er vom *Talent* unterscheidet, um darauf hin die Abtrennung der Kunst von der *Wissenschaft*, der *Theorie* und dem *Handwerk* zu begründen. Die Künste selbst scheidet er in *mechanische* und *ästhetische*, diese wieder in drei Klassen: *redende* (Dichtkunst und Beredsamkeit), *bildende* (Plastik und Malerei) und die *Kunst des Spiels der Empfindungen* (Musik) und *der Gestalten* (Tanzkunst). Die Unterscheidung der Kunstschönheit in *freie* und *adhärirende*, obwohl an sich von wesentlicher Bedeutung, verschiebt ihm doch, durch die falsche Anwendung auf die Gliederung und Werthbestimmung der Künste, den richtigen Gesichtspunkt für eine aus dem Wesen der Kunst selbst geschöpfte Eintheilung.

- § 46. 2. Die eigentlichen Kantianer, d. h. die seiner Schule angehörigen Theoretiker, führen die Aesthetik nicht über sein Princip hinaus. — Als bemerkenswerth ist jedoch *Heydenreich* hervorzuheben, welcher in seinem noch vor dem Erscheinen der „Kritik der Urtheilskraft“ herausgegebenen *System der Aesthetik* bereits eine ganz im Kant'schen Geiste und mit großer Einsicht in das Wesen der Kunst abgefaßte Theorie der Künste veröffentlichte.
- § 47. 3. Förderlicher für die Wissenschaft ist dagegen die Stellung, welche die Popularästhetik zur Kant'schen Aesthetik einnimmt. Schiller, Jean Paul und Wilhelm von Humboldt, welche als die Hauptvertreter derselben auf dieser Stufe zu betrachten sind, verhalten sich zu Kant ähnlich wie auf der zweiten Stufe Herder, Hirt und

Goethe zu Winckelmann und Lessing: wie die vorkantischen Kritiker und ihre Epigonen wesentlich auf dem Standpunkt der plastischen Anschauung standen, so waltet jetzt — in der nachkantischen Kritik — die Tendenz auf die Poesie vor. Namentlich gilt dies von Schiller und Jean Paul, während bei Wilhelm von Humboldt noch vorkantische Reminiscenzen (hauptsächlich an Winckelmann) mitwirken, die er mit der doch auch für ihn maafsgebenden Richtung auf Poesie zu vermitteln sucht. Während so früher die Künste nach dem plastischen Schönheitsgesetz beurtheilt wurden, wird jetzt der Maafsstab des poetischen Schönheitsgesetzes angelegt.

- § 48. 1. *Schiller's* Kantianismus, befruchtet durch die intuitive Kraft seiner dichterischen Empfindung, geht über die „Kritik der Urtheilskraft“ hinaus zu wesentlich konkreteren Bestimmungen des Schönheitsbegriffs fort, und zwar nicht nur hinsichtlich seiner anthropologischen Bedeutung, sondern auch hinsichtlich der korrekteren Werthbestimmung und Gliederung des Begriffs der Kunstschönheit. Diese beiden Gesichtspunkte, der anthropologische und der künstlerische (und zwar im specifischen Sinne des *poetischen*) sind überhaupt die in der Schiller'schen Aesthetik vorwaltenden, während die rein metaphysischen Fragen von ihm nur gelegentlich und gleichsam psychologisch behandelt werden. — Was seine besondere Stellung zu Kant betrifft, so strebt er zwar auch nach einer Vermittlung des durch die Reflexion gesetzten Widerspruchs zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, aber er findet dieselbe nicht in einem blofsen Kompromifs zwischen den beiden schlechthin entgegengesetzten *Vermögen*, sondern in der konkreten *Idee des „ästhetischen Menschen“*, d. h. in der Realisation des subjektiv-Schönen. In diesem allgemeinen Begriff unter-
- § 49.

scheidet er nun drei Seiten, d. h. das *Schöne* ist ihm entweder ein (logischer) Verstandesbegriff oder ein (ethischer) Vernunftbegriff oder ein (praktischer) Kunstbegriff: in erster Beziehung ist der „ästhetische Mensch“ schön *urtheilend*, in zweiter schön *empfindend*, in dritter schön *gestaltend*.

1) Die erste Seite umfaßt die metaphysische Aesthetik Schiller's, worin die Unterschiede des Schönen vom *Angenehmen*, *Guten*, *Erhabenen*, des Aesthetischen überhaupt vom *Physischen*, *Logischen*, *Moralischen* bestimmt werden.

2) Die zweite Seite umfaßt seine anthropologische Aesthetik, welche sich a) mit der Definition des „ästhetischen Menschen“ beschäftigt. Ausgehend (in den *Briefen über ästhetische Erziehung*) von der an sich im Menschen vorhandenen Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit, weist er den Keim derselben im *Spieltrieb* nach, in welchem die beiden Seiten des *Formtriebs* und *Stofftriebs* unterschieden werden, deren Ineinwirkung das *Schöne* als Einheit von Realität und Form ist. Als erste Bedingung der Verwirklichung desselben bezeichnet er die *Freiheit*, als zweite die *Geselligkeit*. b) Der zweite Gegensatz, den die anthropologische Aesthetik behandelt, ergiebt sich aus der Besonderung der Schönheit selbst als Erscheinungsform eines konkreten Inneren: der Gegensatz von *architektonischer* und *freier* Schönheit. Er deducirt denselben (in der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde*) an der „Mythe vom Gürtel der Venus“ und kommt nach mancherlei, aus dem Festhalten an dem Vorstellungsinhalt dieser Mythe entspringenden mißverständlichen Reflexionen, zu der zwar einseitigen, aber sonst richtigen Unterscheidung, daß *Anmuth* Ausdruck schöner Seelenbewegung, *Würde* Ausdruck sittlich großen Handelns sei. —

3) Die kunstphilosophische Aesthetik, welche die dritte Seite des subjektiven Schönheitsbegriffs, nämlich die Betrachtung des Menschen als schön-gestaltenden umfaßt, begründet Schiller in echt spekulativer Weise auf den *ästhetischen Schein*, als spezifischen Inhalt des allgemein-menschlichen Kunstbedürfnisses, und obschon er dabei zu dem mißverständlichen Satze gelangt, daß im Künstlerischen „der Stoff durch die Form *vertilgt*“ werde, so verliert doch in der weiteren Ausführung diese einseitige Behauptung viel von ihrer anfänglichen Schroffheit und mildert sich zu der einer gewissen Gleichberechtigung und Versöhnung der beiden entgegengesetzten Momente. Die daraus entwickelte Sonderung der Künste, welche er indeß nicht bis zu einer organischen Gliederung fortführt, leitet ihn hauptsächlich auf die nähere Bestimmung des Begriffs der Poesie, in welchem er zunächst den Gegensatz des *Naiven* und *Sentimentalen*, als bestimmende Anschauungsformen der antiken und modernen Dichtung, heraushebt und dann näher in den Begriff des *Pathetischen* und die Kunstgesetze des *Tragischen* eingeht. — Seine Gedanken über das Wesen der bildenden Künste und der Musik sind nur sehr aphoristisch und gleichsam in laienhafter Weise ausgedrückt, obschon sich, z. B. in seinen Aeußerungen über Landschaftsmalerei, ein richtiges Gefühl ausspricht.

- § 50. *Jean Paul* bildet, abgesehen von der geistreich paradoxalen und fantithetisch pikanten Form seiner Sprache, darin einen eigenthümlichen Gegensatz gegen Schiller, daß er — als Prosaiker — in seinem Aesthetisiren eine große Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks und einen außerordentlichen Blumenreichthum der Anschauung offenbart, während Schiller — der Dichter — in seinen ästhetischen Abhandlungen meist eine fast nüch-

terne Weise des Reflektirens zeigt, die sich nur selten zu poetischer Anschaulichkeit erwärmt. In der Sache selbst theilt er mit Schiller nicht nur die allgemeine Basis des kantischen Subjektivismus, sondern auch die vorwaltende Tendenz auf die Poesie; aber in dieser Beschränkung tritt er wieder darin zu ihm in einen entschiedenen Gegensatz, daß er den Hauptaccent seines Interesses nicht, wie Schiller, auf das Tragische und Elegische, sondern auf den *Humor* und das *Komische* legt. So steht dem tragischen Pathos Schiller's das humoristische Pathos Jean Paul's als Gegenbild gegenüber.

Die Theorie des Humors ist so der eigentliche Zweck seiner *Vorschule der Aesthetik*, obschon er, um denselben zu erreichen, bis zum allgemeinen Begriff der Poesie zurückgreift, indem er zunächst die *poetischen Kräfte* (Einbildungskraft und Phantasie) untersucht, als deren höchste Stufe er das *aktive Genie* bezeichnet. Weiter geht er dann in den formalen Gegensatz in der objektiv-poetischen Anschauung, nämlich in den Gegensatz des *Antiken* und *Romantischen* ein, welches letztere er mit dem Christlichen identificirt. Hinsichtlich des stofflichen Gegensatzes in der objektiv-poetischen Anschauung behandelt er die in demselben enthaltenen Momente der *Charaktere* und der *Geschichtsfabel*. In der subjektiv-poetischen Anschauung endlich, wozu eigentlich in formaler Beziehung die Erörterung der poetischen Kräfte gehört, läßt er diesen Unterschied zwischen Form und Stoff fallen, indem er nur die dem letzteren angehörenden Momente des *Erhabenen*, des *Komischen* u. s. f. untersucht. Allein diese Erörterungen treten bei ihm keineswegs in dieser logischen Gliederung auf, sondern sind vielfach durch-
einander gemischt, was die Darstellung seiner

ästhetischen Ansichten nicht nur sehr erschwert, sondern diese selbst auch mehrfach einander widersprechend erscheinen läßt. Obgleich daher seine Vorschule der Aesthetik mit dem Anspruch an eine allgemeine Theorie des Schönen oder doch der Kunst auftritt, so kann sie diese Geltung schon deshalb nicht beanspruchen, weil sie sich nur auf eine Kunst, nämlich auf die Poesie, beschränkt.

- § 51. **Wilhelm von Humboldt** bildet nun, als der Dritte im Bunde mit Schiller und Jean Paul, zu beiden einen Gegensatz. Während in Schiller der ästhetische Subjektivismus sich als *Pathos der Reflexion* offenbart, deren Resultat das Ideal des „ästhetischen Menschen“ als Problem harmonischer Totalität sein soll, nimmt derselbe in Wilhelm von Humboldt die Form einer *Aristokratie des Geschmacks* an, dessen Ziel das Ideal des „ästhetisirenden Subjekts“ selbst in solcher harmonischen Totalität ist. Gegen Jean Paul, als Vertreter des *humoristischen Subjektivismus*, verhält er sich ebenfalls oppositionell, indem er gegen die Willkür der paradoxalen Geistreichheit die gehaltvolle Würde einer gemessenen und feinen Sprache geltend macht, der es jedoch nicht minder an Bestimmtheit und logischer Schärfe mangelt. Darin aber kann er als der Vollender der Aufgabe der nachkantischen Popularästhetik betrachtet werden, daß er das von Schiller aufgestellte Problem des ästhetischen Menschen in sich selbst als ästhetisirendem Subjekt praktisch zu lösen unternimmt. Aber die Idee einer Totalität der harmonischen Entwicklung schlägt bei ihm in die abstrakte und darum unwahre Aufhebung der konkreten Gegensätze des Schönen zu einer indifferenten Verschwommenheit aller charakteristischen Bestimmtheit, selbst hinsichtlich des Ideals menschlicher

Gestalt, als angeblicher Verschmelzung männlicher und weiblicher Schönheit, um; und indem er diese abstrakte Idealität auch auf die Verwandtschaft der Künste überträgt, geräth er in eine Reihe von Widersprüchen, welche als die nothwendige Konsequenz und darum als die natürliche Schranke des Principis des ästhetischen Subjektivismus betrachtet werden müssen. Endlich geht er auch noch auf die Verschiedenheit der Künste von einander ein, die er hinsichtlich ihres Werths danach klassificirt, je mehr *Objektivität* sie besitzen. Als Eigenthümlichkeit ist zu erwähnen, daß er alle Poesie in *plastische* und *lyrische* eintheilt, wovon erstere das *Epos* und das *Drama* umfassen soll.

Philosophisch erhält der kritische Subjektivismus, zu dem die nachkantische Popularphilosophie den Kant'schen Criticismus fortgebildet hat, seine entsprechende Form erst in dem Fichte'schen *Idealismus*, in welchem die ganze Welt der Erscheinung lediglich in das Ich verlegt und in demselben allein als existirend gedacht wird. Hiemit ist der Bruch gegen die durch die Reflexions-epoche als bestehend vorausgesetzte Objektivität der Erscheinungswelt, also auch des Schönen, vollendet und die Forderung einer Reconstruction derselben aus dem Absoluten selbst aufgestellt. — Diese Aufgabe wird zuerst von Schelling und mit ihm von Hegel acceptirt und damit der Grund zur *spekulativen Philosophie* im engeren Sinne gelegt, welche von da an die Grundlage der Aesthetik bildet. Damit stehen wir am Anfange der dritten Periode der Geschichte unsrer Wissenschaft.

Buch III.

Dritte Periode: Geschichte der Aesthetik des 19. Jahrhunderts.

§ 52. Einleitung: Die Fortbildung des philosophischen Princips als Grundlage der Aesthetik dieser Periode.

383. Bei dem Versuch, den Fortgang des philosophischen Princips nach Kant, zunächst durch Fichte, bis zu Schelling und Hegel hin, seinem Wesen nach zu begreifen, drängen sich uns sogleich zwei äußerliche Beobachtungen auf, welche scheinbar in einem Widerspruch mit einander stehen: die eine, daß mit der Kant'schen Philosophie plötzlich der Faden reißt, der bis dahin die ganze gebildete Welt, die Dichter, Staatsmänner u. s. f. sowie auch die Fachmänner der positiven Wissenschaft mit der Philosophie in lebendiger Verbindung erhalten hatte; die andere, daß trotzdem die Philosophie, wenn auch indirekt, viel tiefer als je vorher in den Kern des Volksbewußtseins eindringt und dasselbe von Innen heraus zu revolutioniren beginnt. — Was den ersten Punkt betrifft, so kann es dem Beobachter nicht entgehen, daß schon Fichte sich wenig weniger noch Schelling, am wenigsten Hegel einer theilnahmsvollen Werthschätzung jener praktischen Intelligenzen erfreute, welche als Popularphilosophen gleichsam den Hofstaat der Philosophen von Fach bilden: Fichte, Schelling und Hegel, geschweige denn Herbart und Schopenhauer, sind nicht mehr *populär* in dem Sinne, wie es Kant war. Man scheint endlich verdrießlich darüber zu werden, daß die Philosophie dem Denken das Denken immer saurer macht, und läßt daher die Philosophie, obwohl aus gleichsam traditionellem Respekt vor den Philosophen mit achtungsvollem Schweigen, bei Seite liegen. Heut zu Tage, wo dieser Respekt zur Mythe geworden, begnügt man sich nicht mit solchem schweigenden Tadel: man schimpft ganz ungescheut über sie oder verhöhnt sie. Und doch ist Kant im Grunde viel unverständlicher als z. B. Hegel; sowie denn auch gerade Dieser — freilich, ohne daß das 19. Jahrhundert darüber schon ein klares Bewußtsein hätte, so daß es solches Ansinnen mit zorniger Entrüstung zurückweisen würde — den allergewaltigsten, tief revolutionären Einfluß auf die Entwicklung

des Geistes in diesem Jahrhundert gehabt hat. Theoretisch beginnt die geistige Revolution im Denken schon mit Fichte, praktisch wird sie erst durch Hegel. Hegel selbst ist mit sich darüber vollkommen im Klaren. Zwar über sich selbst und seine Bedeutung macht er nirgends eine Andeutung, er begnügt sich damit, solche Bedeutung zu haben; über Fichte aber und dessen Bedeutung gegenüber Kant spricht er sich ganz unverhohlen aus. „Fichte's Philosophie“ — bemerkt er¹⁾ — „macht in der äußeren Erscheinung der Philosophie einen bedeutenden Abschnitt. Von ihm und seiner Manier kommt das abstrakte Denken, die Deduction und Konstruktion. Mit der Fichte'schen Philosophie hat sich daher eine Revolution in Deutschland gemacht. Bis in die Kant'sche Philosophie hinein ist das Publikum noch mit fortgegangen, bis dahin erweckt die Philosophie noch ein allgemeines Interesse; sie war zugänglich, man war begierig darauf, sie gehörte zu einem gebildeten Manne. Sonst beschäftigten sich noch Geschäftsmänner damit, jetzt sinken ihnen die Flügel...“

Wie ist es nun mit dieser Thatsache zu vereinigen, daß Fichte selbst sich für einen *Kantianer* und, was noch auffallender ist, daß Schelling sich für einen *Fichtianer* erklärte; daß Fichte in seinen ersten philosophischen Arbeiten so völlig *kantisch* sprach, daß man dieselben für Arbeiten Kant's ansah, und Schelling in den seinigen anfangs ebenso vollständig innerhalb der Fichte'schen Ausdrucks- nicht nur, sondern auch Anschauungsweise sich bewegte? — Indem wir auch hierüber uns möglichst kurz — denn wir können selbstverständlich die Principien dieser Philosophien hier nur soweit berühren, als sie für die Geschichte der Aesthetik von unumgänglicher Bedeutsamkeit erscheinen — zu orientiren versuchen, werden wir zugleich auch den Ausgangspunkt für die Verständigung über die weitere Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins finden. Wir haben also, aber unter einem andern Gesichtspunkt, als den wir bei dem Uebergange zur Popularästhetik in's Auge zu fassen hatten, wieder an Kant anzuknüpfen.

384. Es wurde schon am Schluß des vorigen Buches bemerkt, daß der Uebergang von Kant zu Fichte im Wesentlichen darin bestand, daß Kant zwar das *Subjekt* ebenfalls schon als das allgemein-Gültige gesetzt hatte, jedoch so, daß diese Geltung nur für das Subjekt selbst als eine unbedingte erschien, indem über das *Ding an sich*, d. h. über das Objekt seinem Wesen nach, nichts

¹⁾ Geschichte der Philosophie III, S. 578.

bestimmt werden könne. Hiemit aber war keineswegs behauptet, daß das Objekt nicht Bestimmtes sei, sondern die Bestimmtheit fiel nur außerhalb der Sphäre des Subjekts, oder: das Subjekt blieb gegenüber dem Objekt, als einer gegen es inkommensurablen Größe, bei der Indifferenz stehen. Fichte nun, indem er die Alleingültigkeit des Subjekts als des *Ich* aufnahm, faßte die Unbedingtheit derselben nicht bloß als eine subjektive, sondern als eine absolute, d. h. er setzte das Subjekt selbst als absolut, gegen welche Unbedingtheit nun das Objekt nicht mehr indifferent bleiben konnte, sondern als *Nicht-Ich* zur abstrakten Negation des Subjekts sich verhärtete. In Wahrheit ist, obschon sowohl das Kant'sche wie das Fichte'sche Princip als Subjektivismus erscheint, ein Abgrund zwischen beiden; denn während Kant sich nur beschied, vom *Ding-an-sich* nichts wissen zu können, sondern lediglich das Wissen als ein *subjektives* bestimmte, von dem es dahin gestellt bleiben müsse, ob ihm draußen ein Objektives entspreche oder nicht, setzte Fichte das Wissen als *absolutes*, also das Sein als bloß *subjektives*, in dem Sinne, daß das Subjekt nicht nur alles Wissen, alle Bestimmung und Bestimmbarkeit, in sich enthalte, sondern daß in Wirklichkeit Nichts sei, als was diesem Wissen entspreche, was durch es bestimmt werde. Er sagt¹⁾: „Es existirt überall nichts weiter als „das Ich, und Ich ist da, weil es da ist; was Da ist, ist nur im „Ich und für Ich“. — Hiemit ist nun einerseits das *Ding-an-sich* selbst aufgehoben, andererseits ist aber auch, gleichsam vorahnend, damit angedeutet, daß der Inhalt des Objekts ebenfalls Idee sei. Aber Fichte faßt die Idee nicht als absolute, nicht als Quelle und Einheit der unendlichen Subjektivität und der unendlichen Objektivität, d. h. in ihrem koordinirten Gegensatz von Geist und Natur, sondern nur von der subjektiven Seite als Geist: so wird der Kant'sche Subjektivismus in ihm zwar zum Idealismus, aber dieser Idealismus bleibt im Subjektivismus stecken und kommt dadurch, nämlich weil er diesen zugleich als absoluten setzt, in einen ungelösten Widerspruch mit sich selbst.

Man sollte nun vermuthen, daß mit diesem Anfang, d. h. mit dem inneren Widerspruch des Begriffs eines *absoluten Subjektivismus* — dies kommt aber auf Dasselbe heraus (und in der Praxis, z. B. bei den Schlegel, ist es auch herausgekommen) wie subjektiver Absolutismus — auch schon das Ende erreicht sei, da es schlechterdings unmöglich erscheint, vom Subjekt, diesem einfachen Punkt,

¹⁾ Fichte: *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* S. 13.

um den sich Alles dreht, ohne daß er selbst sich weiterbewegt, fortzukommen. Denn der kleinste Schritt führt in's Objekt, dieses aber ist nichts als die abstrakte Negation, d. h. das schlechthin Wesenlose und Nichtseiende. Fichte bringt indefs solchen Fortgang dadurch fertig, daß er das *Ich* und das *Nicht-Ich* als bloße Kategorien, d. h. in ganz abstrakter Weise — etwa wie in der Mathematik $V+1$ und $V-1$ als bloße Formeln, denen in Wahrheit nichts Konkretes zu entsprechen braucht, wenn nur nach der abstrakten Verstandesoperation des Rechnens das Resultat ein konkretes ist — in Beziehung auf einander betrachtet. Wir können uns hier nicht darauf einlassen, nachzuweisen, daß dieser Begriff der *Beziehung*, da er kommensurable Werthe voraussetzt, ganz willkürlich als *deus ex machina* herangezogen wird, um die an sich unmögliche Bewegung des *Ich* zu bewirken; sondern haben nur thatsächlich anzuführen, daß Fichte, nachdem er sich auf diese Weise scheinbar kommensurable Werthe geschaffen, auf dem Wege der Konstruktion zu erreichen weiß, was er zu einem philosophischen System inhaltlich braucht. Der Begriff der Beziehung tritt zunächst in der Form der gegenseitigen Beschränkung auf: „Das Ich „sowohl als das Nichtich sind beide durch das Ich und im Ich „gesetzt als durcheinander gegenseitig beschränkbar“¹⁾ Aus solcher Annahme des gegenseitigen Beschränkens — als ob ein Wesenloses, ein nicht Existirendes überhaupt zu beschränken wäre oder beschränken könnte! — entspringt dann der Gegensatz der theoretischen und praktischen Vernunft; jene nämlich dadurch, daß das Ich durch das Nichtich, diese, daß umgekehrt das Nichtich durch das Ich beschränkt wird. Von solcher Kategorie des *Beschränkens* zu der des Bestimmens zu gelangen, ist jetzt nur noch eine Kleinigkeit, und damit ist denn der konkrete Inhalt als Gegensatz von Intelligenz und Sittlichkeit gewonnen. Jene ist das „Ich als abhängig von „einem unbestimmten Nichtich“²⁾, diese das „Ich sich selbst setzend „als bestimmend das Nichtich“. In letzterer Hinsicht ist die Thätigkeit des Ich, sagt Fichte³⁾, „objektive Thätigkeit“. Aber sofern das Nichtich, worauf sich das Ich bei solcher Bestimmung bezieht, an sich unbestimmt bleibt, so ist das Bestimmen selbst ein unendliches, d. h. ein endloses. Solche endlose Thätigkeit ist aber keine wirkliche Thätigkeit, denn wirkliches Thun kann nicht resultatlos bleiben, sondern nur ein Streben, welches in's Unbestimmte, in die schlechte Unendlichkeit sich verläuft.

¹⁾ A. a. O. S. 27 ff. — ²⁾ A. a. O. S. 228. — ³⁾ A. a. O. S. 233 ff.

Dieser Punkt ist es, an welchem, wie wir später sehen werden, der Subjektivismus der Schlegel anknüpft. Fichte bezeichnet dieses Streben in's Unendliche als „Sehnsucht nach dem Göttlichen“; das Ich flieht aus sich selbst, ohne doch sich zu verlassen, es schwingt sich gleichsam um sich selbst herum: kein Wunder, daß es dadurch schwindlig wird. Denn in der Sehnsucht, der Wehmuth, dem Romantischen überhaupt, wie die ästhetische Weise dieses abstrakten Ichthums heißen kann, ist das Subjekt zwar immer bei sich, aber nie in Ruhe; nicht wie im Pathos, in der Leidenschaft, im Enthusiasmus, im substanziellen Denken zunächst außer sich im Andern, in der Idee, und wieder als *Rückkehr* zu sich. Daher ist jenes Beisichsein mit keiner Klarheit des Bewußtseins verbunden, denn diese ist ohne objektive Erkenntniß nicht möglich, vielmehr ist es nur schwindendes und schwindelndes Bewußtsein, einerseits also Selbstsucht, andererseits auch wieder die Sucht nach Anderem, aber als bloße Sehnsucht, die leer bleibt, weil sie von der Selbstsucht nicht loskommt. Die konkrete Erscheinung solcher leeren und impotenten Sehnsüchtigkeit im wirklichen Menschen ist der *Romanticismus* als ästhetischer Schwindel. Es ist daher psychologisch leicht zu erklären, wie Fichte in seiner späteren, mehr populären Philosophie fast auf den Jacobi'schen Standpunkt der unmittelbaren Gewißheit des Göttlichen zurückgehen konnte, so daß nun an Stelle des absoluten Ichthums die *göttliche Idee* tritt, welche nicht nur „der Grund aller Philosophie“ sei, sondern auch sich offenbare als die Welt.¹⁾ Hiemit hat sich denn der abstrakte Subjektivismus selbst als banquerott erklärt und vernichtet. — Für die Aesthetik hat Fichte, wie wir sehen werden, selbst wenig gethan. Aber sein Princip ist von großer praktischer Tragweite, hauptsächlich freilich in negativer Weise, gewesen.

385. Der weitere Fortgang ist nun im Grunde ein ziemlich einfacher. Fichte endete mit der Verzweigung an dem absoluten Subjektivismus; allein es giebt einen naturgemäßerer Ausweg aus dem Widerspruch desselben, nämlich dessen Erkenntniß als eines solchen. Zu dieser Erkenntniß führte Schelling die Philosophie, indem er, obgleich von Fichte ausgehend, dem Idealismus des Subjekts den analogen des Objekts gegenüberstellte und geltend machte. Wir sahen, daß Fichte, indem er das Nichtich durchaus als durch das Wissen des Ich gezeugt behauptete, damit implicite die Idealität des Objekts, d. h. daß es Gedankeninhalt habe, aussprach. Indem

¹⁾ Ueber das Wesen des Gelehrten. S. 4 ff, 25 ff.

Schelling hieran anknüpfte, ging er über Fichte dadurch hinaus, daß er diese objektive Idealität von ihrer unbedingten Abhängigkeit vom Subjekt befreite und als an sich (nicht bloß für das Subjekt) seiende wieder zum Bewußtsein brachte.

Die Möglichkeit, ja Nothwendigkeit solches Hinausgehens über Fichte lag für Schelling in der Doppelsinnigkeit des Ich, daß es einmal als absolute Intelligenz, d. h. als göttliche Vernunft, gefaßt werden sollte und zugleich in seiner einseitigen Besonderheit als abstrakte Subjektivität des Bewußtseins. Denn diese Besonderheit wird durch bloße Negation des Anderssein nicht zur Absolutheit, sondern fordert als Gegensatz mit Nothwendigkeit eine ebenso abstrakte Objektivität des Nichtbewußten, d. h. die Natur, und erst die Aufhebung dieses Gegensatzes zu einer höheren Einheit erzeugt den konkreten Begriff des Absoluten.

386. Zu diesem tieferen Begriff der absoluten Einheit von Objektivität und Subjektivität kommt jedoch Schelling noch nicht, wenigstens nicht in der spekulativen Weise, daß er beide Seiten des Gegensatzes, die Welt des objektiven Geistes, d. h. das Reich der Natur, und die Welt des subjektiven Geistes, d. h. das Reich des Bewußtseins, aus einem höchsten Grundprincip entwickelt; sondern er betrachtet diese beiden entgegengesetzten Offenbarungsformen der absoluten Vernunft als *zwei einander fordernde Pole*, welche die Wechselbeziehung zu einander haben, daß, wenn man von dem einen Pol (Intelligenz oder Natur) ausgehe, man nothwendig zu dem andern (Natur oder Intelligenz) fortgeleitet werde. Hierauf gründet er die beiden Formen oder Theile der Philosophie, die *Philosophie der Intelligenz*, d. h. des subjektiven Geistes, und die *Philosophie der Natur*, die des objektiven Geistes. In der letzteren, wo also vom Objekt ausgegangen wird, ist das Ziel, die Erscheinungen in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit zu begreifen, um zu ihrem intelligiblen Inhalt zu gelangen. Die Untersuchung führt zu der Erkenntniß, daß die Natur einen Organismus der Entwicklung darstellt, dessen aufsteigender Stufengang als höchste Spitze die Intelligenz des subjektiven Bewußtseins zum Resultat hat. So zeigt sich also hier als Endpunkt der Philosophie der Natur oder des objektiven Geistes die Subjektivität des menschlichen Bewußtseins. Die andere Richtung des Philosophirens, welche von der Intelligenz beginnt, macht diese also zunächst selbst zum Objekt des Erkennens; dies ist aber, sagt Schelling, da hierin das Ich zugleich als Subjekt und Objekt gesetzt ist, nicht auf dem Wege der Vermittlung, sondern nur in unmittelbarer Weise möglich, welche er die intellektuelle

Anschauung nennt. Denn da das Bewußtsein selber das Objekt des Erkennens ist, so würde — wenn das Erkennen nur ein bewußtes wäre — ein logischer Cirkel entstehen, der resultatlos bleiben müßte. Die *intellektuelle Anschauung* ist ihrer Form nach wesentlich die Intuitivität, welche überhaupt als die charakteristische Form des objektiven Idealismus erscheint. Die Intuitivität aber ist diejenige höchste Spitze des Erkennens, wodurch die Intelligenz wieder zur Natur wird.

387. Diese unmittelbare Einheit des Bewußtseins als Subjekt-Objekts erklärt nun Schelling als das Produkt einer ästhetischen Action der Einbildungskraft, und als die konkrete Realisation desselben die Kunst. In ihr allein sei die intellektuelle Anschauung als unmittelbares Wissen mit der Subjektivität des Bewußtseins vollkommen Eins, mithin der Widerspruch zwischen Natur und Geist gelöst. Das Philosophiren, sofern es nicht lediglich auf dem bewußten Erkennen beruhe, sondern ebenso sehr als besondere Befähigung eine Genialität der Einbildungskraft voraussetze, werde dadurch selber künstlerisches Produciren, und Das, was es producirt, ein Kunstwerk. Analog damit „ist das Universum im Absoluten als „das vollkommenste organische Wesen und als das vollkommenste „Kunstwerk gebildet: für die Vernunft, die diese Einheit in ihm „erkennt, erscheint sie als absolute Wahrheit, für die Einbildungskraft, die sie sich in ihm vorstellt, als absolute Schönheit. „Jedes von beiden drückt aber nur dieselbe Einheit von verschiedenen Seiten aus“¹⁾.

Das Verhältniß der Kunst zur Natur bestimmt er dann so²⁾: „Es wird postulirt, daß im Subjektiven, im Bewußtsein selbst, „jene zugleich bewußte und bewußtlose Thätigkeit aufgezeigt werde. „Eine solche Thätigkeit ist allein die *ästhetische*, und jedes Kunstwerk ist nur zu begreifen als Produkt einer solchen. Die ideale Welt der Kunst und die reelle der Objekte sind „also Produkte einer und derselben Thätigkeit; das Zusammentreffen „beider ohne Bewußtsein giebt die wirkliche, mit Bewußtsein die „ästhetische Welt. Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche „bewußtlose Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philosophie aber, und der Schlußstein ihres ganzen Gebäudes, ist die „*Philosophie der Kunst*“.... Das Verhältniß der Kunst zur Philosophie aber bestimmt er folgendermaßen³⁾: „Die Philoso-

¹⁾ *Neue Zeitschrift für spekulative Physik* Bd. I, St. II, S. 41 ff. — ²⁾ *System des transcendentalen Idealismus*. Tübingen 1800. S. 18. — ³⁾ A. a. O. S. 21.

„phie beruht ebenso gut wie die Kunst auf dem produktiven Vermögen, und der Unterschied beider bloß auf der verschiedenen Richtung der produktiven Kraft. Denn anstatt daß die Production in der Kunst nach außen sich richtet, um das Unbewußte durch Produkte zu reflektiren, richtet sich die philosophische Production unmittelbar nach Innen, um es in intellektueller Anschauung zu reflektiren. Der eigentliche Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefaßt werden muß, ist also der ästhetische, und eben darum die Philosophie der Kunst das wahre Organon der Philosophie“.

388. An dieser *ästhetischen*, d. h., wenn man die Sache ihrem wahren Wesen nach betrachtet, auf die Einbildungskraft basirten, poetisch geformten Weise des Philosophirens hat nun Schelling, trotz mancher Wandlungen und Weiterungen seines ursprünglichen Principis, immer fest gehalten. Denn schließlich ist auch seine spätere Offenbarungsphilosophie, mit der er nach 40jährigem Schweigen auftrat, um dadurch seine ganze Vergangenheit abzuleugnen, ebenfalls durchaus auf die Einbildungskraft basirt, soweit sie sich nicht auf künstliche Sophistik beschränkt. Er hat kein eigentliches System der Philosophie begründet, in dem Sinne, daß er die verschiedenen Gebiete, in die sich die Welt des Gedankens organisch zerlegt, ausgebaut und zu konkreten Sphären des Wissens gestaltet hätte; sondern seine einzelnen Schriften behandeln die verschiedensten Gegenstände. Nur in die Naturphilosophie ist er näher eingegangen, so daß man ihn gewöhnlich nur als Naturphilosophen betrachtet. Was die Kunst betrifft, so ist Das, was er darüber sagt, sehr allgemein gehalten. Dagegen aber hat er die Philosophie selbst, seinem Princip nach, als Künstler betrieben, d. h. sie in einer Sprache vorgetragen, die mehr und mehr das Gepräge eines fast phantastischen Ahnens, einer dunkeln Orakelhaftigkeit angenommen hat, der gegenüber sich denn der Leser meist in der Lage befindet, daß, wenn sein Ahnen mit dem Ahnen des Philosophen nicht eine gewisse Verwandtschaft besitzt und damit parallel geht, er sich scheiden muß, nicht zu verstehen, was gesagt wird. Sagt Schelling doch selbst ganz unverhohlen, daß ihn nur die „Klugen“ zu verstehen vermöchten, womit er andeutet, daß Diejenigen, die ihn nicht verständen, d. h. Das nicht für die Wahrheit nähmen, was er lehre, eben *nicht klug* seien; allerdings eine bequeme Art, die Wahrheit zu beweisen. Allein die Unverständlichkeit liegt bei Schelling meist in dem Mangel an durchsichtiger Klarheit des Gedankens selbst; das Denken schwimmt und verschwimmt bei ihm oft in dem Nebel,

der die Einbildungskraft darum hüllt, und verbirgt sich so dem prüfenden Blick. —

389. Wie die Polarität des Schelling'schen idealistischen Dualismus durch die Einseitigkeit des Fichte'schen Subjektivismus gefordert wurde, so fordert jene ihrerseits den Fortgang zu einem Princip, in welchem sich der auch hier noch bestehen bleibende Gegensatz versöhnt: diese Versöhnung wird nun im absoluten Idealismus Hegel's dadurch erreicht, daß die Schelling'schen Pole, zwischen denen die Bewegung nur gleich einer Pendelschwingung der Idee hin- und herging, als die differenten und zugleich identischen Ausstrahlungen der Idee selbst erkannt werden, die Bewegung also als eine doppelte und zwar nicht als hin- und herwärts dieselbe Linie beschreibende, sondern — um in dem Gleichniß zu bleiben — als von dem Punkte, wo der Pendel aufgehängt ist, d. h. von der ruhenden, aber in sich das Bewegungsprincip enthaltenden Idee, ausgehende aufgezeigt wird. Mit einem Worte: Es ist die absolute Idee selbst, welche, alle Gegensätze in sich bergend, sich in sich selbst entzweit und in den Gegensatz *Natur* und *Geist* auseinandertritt, um sich nun, durch diese Besonderung zur Verwirklichung gelangt, im Selbstbewußtsein der menschlichen Vernunft zu versöhnen und so zugleich zur höchsten Individualisirung zu gelangen. Hegel spricht sich über seinen Standpunkt selber in folgender Weise aus¹⁾: „Der nunmehrige Standpunkt der Philosophie ist, daß die Idee in „ihrer Nothwendigkeit erkennt, die Seiten ihrer Diremction, Natur „und Geist, jede als Darstellung der Totalität der Idee, und nicht „nur als an sich identisch, sondern als aus sich selbst diese Eine „Identität hervorbringend, und diese dadurch als nothwendig erkannt „werde. Natur und geistige Welt oder Geschichte sind die beiden „Wirklichkeiten; was als wirkliche Natur ist, ist Bild der göttlichen „Vernunft; die Formen der selbstbewußten Vernunft sind auch Formen der Natur. Das letzte Ziel und Interesse der Philosophie „ist, den Gedanken, den Begriff mit der Wirklichkeit zu versöhnen. „Es ist leicht, die Befriedigung sonst auf untergeordneten Standpunkten, in Anschauungs- und Gefühlsweisen zu finden. Je tiefer „aber der Geist in sich gegangen, desto stärker ist der Gegensatz, „desto breiter der Reichthum nach Außen. Im Begreifen durchdringen sich geistiges und natürliches Universum als Ein harmonisches „Universum, das sich in sich flieht, in seinen Seiten das Absolute „zur Totalität entwickelt, um eben damit, in ihrer Einheit, im Ge-

¹⁾ *Geschichte der Philosophie* III, S. 617.

„danken, sich bewußt zu werden. Die Philosophie ist so die wahr-
 „hafte Theodicee, gegen Kunst und Religion und deren Empfindun-
 „gen, — diese Versöhnung des Geistes, und zwar des Geistes, der
 „sich in seiner Freiheit und in dem Reichthum seiner Wirk-
 „lichkeit erfafst hat.“

390. Diese beiden Momente: *Freiheit des Geistes* und *Reich-
 thum seiner Wirklichkeit* sind es, auf deren konkrete Darstellung
 die ganze, ebenso freie wie reiche, Thätigkeit der Hegel'schen Phi-
 losophie ausgegangen ist. Er zuerst hat die verschiedenen Verwirk-
 lichungsphasen sowohl des subjektiven wie des objektiven Geistes
 in fester gegliederter Systematik und zugleich in ihrem Zusammen-
 hange als besondere Manifestionsweisen der absoluten Idee bear-
 beitet. Es ist hier weder der Ort, die Gliederung dieses Organismus,
 als welcher die Hegel'sche Philosophie dasteht, in ihrer Eigen-
 thümlichkeit darzustellen, noch die weitere Entwicklung über ihn hin-
 aus zu verfolgen, deren Möglichkeit theils in formalen Schwächen
 seines Systems oder, wenn man will, seiner Methode liegt, theils aber
 auch — und zwar zum größten Theil — in einem Mangel an Ver-
 ständniß für seinen großen und tiefen Geist. Wir wollen uns hier
 nicht den hohen Genuß verkümmern, den wir an dieser großartigen
 Gedankenschöpfung, der größten seit Aristoteles, haben müssen.
 Mit dem Hegel'schen absoluten Idealismus schließt diese Stufenfolge
 des Idealismus, die durch Fichte, Schelling, Hegel bezeichnet wird,
 ab. Das Weitere muß einer besonderen Betrachtung, nämlich der
 Einleitung zur zweiten Stufe dieser Periode ¹⁾, vorbehalten bleiben.
 Nur das Eine haben wir noch anzugeben, nämlich die Stellung,
 welche Hegel (im Unterschied von Schelling) der Philosophie zur
 Kunst und den andern substantziellen Gebieten des subjektiven Gei-
 stes anweist.

391. Am Schluß seiner *Geschichte der Philosophie* spricht er
 sich darüber folgendermaßen aus: „Das reine Denken ist fortge-
 „gangen zum Gegensatz des Subjektiven und Objektiven; die wahr-
 „hafte Versöhnung des Gegensatzes ist die Einsicht, daß dieser Ge-
 „gensatz, auf seine absolute Spitze getrieben, sich selbst auflöst, an-
 „sich, wie Schelling sagt, die Entgegengesetzten identisch sind —
 „und nicht nur *an sich*, sondern daß das ewige Lehen dieses ist,
 „den Gegensatz ewig zu produciren und ewig zu versöhnen. In
 „der Einheit den Gegensatz und im Gegensatz die Einheit zu wissen,
 „dies ist das absolute Wissen; und die Wissenschaft ist dies,

¹⁾ S. unten No. 545.

„diese Einheit in ihrer ganzen Entwicklung durch sich selbst zu wissen... Wirklich ist der Geist nur, indem er sich selbst als absoluten Geist weiß; und dies weiß er in der Wissenschaft. Der Geist producirt sich als *Natur*, als *Staat*; jene ist sein bewußtloses Thun, worin er sich ein Anderes, nicht als Geist ist; im Staat, in den Thaten und im Leben der Geschichte, wie auch der Kunst, bringt er sich zwar auf bewußte Weise hervor, weiß von mancherlei Arten seiner Wirklichkeit, jedoch auch nur von Arten derselben. Aber nur in der Wissenschaft weiß er von sich als absolutem Geist; und dies Wissen allein, der Geist, ist seine wahrhafte Existenz“.

Das Nähere über die Stellung der Kunst zur Philosophie, sowie auch zur Religion wird später bei der Kritik der Hegel'schen Aesthetik erörtert werden¹⁾; ebenso die Art und Weise, wie Hegel die Kunst überhaupt in sein wissenschaftliches System einordnet, und welche Stellung seine Aesthetik — die erste überhaupt, welche den Versuch gemacht hat, das ganze Gebiet des Schönen und der Kunst dem Begreifen zu unterwerfen — in der Entwicklung der ästhetischen Idee einnimmt. Diese Uebersicht über den Fortgang des philosophischen Denkens in dieser Periode bis zu seinem ersten Hauptabschluß, über welchen wir im Princip auch heute noch — genau betrachtet — kaum anders als negativ erst hinausgekommen sind, sollte nur einen Leitfaden für die Verständigung über die Entwicklung der Aesthetik innerhalb dieses Fortganges darbieten. Wir haben hiebei also, indem wir uns unsrer speciellen Aufgabe, nämlich der Kritik der in dieser Periode auftretenden ästhetischen Systeme zuwenden, zunächst wieder an die kantische Popularästhetik anzuknüpfen.

392. Zuvor jedoch ist eine andere Betrachtung anzustellen, nämlich über die Lage des ästhetischen Bewußtseins jener Zeit im Anfange dieser Periode überhaupt.

Bei der Einleitung in die Geschichte der Aesthetik der zweiten Periode, d. h. des 18. Jahrhunderts, wurde eine ähnliche Betrachtung unter der Ueberschrift: „Sprung über das Mittelalter“ der Uebersicht über die Standpunkte der damaligen Philosophie vorausgeschickt; hier müssen wir eine solche der Uebersicht über die Standpunkte folgen lassen, weil die Stellung, welche die beiden Aeufßerungsweisen des Geistes, nämlich des kunstgeschichtlichen und des kunstphilosophirenden, zu einander einnehmen, eine wesentlich veränderte ist.

¹⁾ S. unten No. 504.

Während nemlich, wie wir sahen, die ganze nachantike Kunstgeschichte ihr besonderes Leben führt und, unbeeinflusst von jedem wissenschaftlichen Entwicklungsprincip, welches in das geschichtliche Bewußtsein der Nationen eindringt, gleich einem abgeschlossenen organischen Gebilde ihren Emancipationsprozeß aus der Gebundenheit an den geistlichen Inhalt zu freier Geistigkeit bis zur Erschöpfung des ästhetischen Geistes überhaupt vollendet, kann nunmehr eine Wiederbelebung nur durch den allgemeinen Gedanken des Zeitgeistes, der in dem philosophischen Bewußtsein sich am klarsten ausspricht, erfolgen. So ist von nun ab jeder weitere Fortschritt des ästhetischen Bewußtseins und damit der Kunst ebenfalls, als der praktischen Bethätigung desselben, im letzten Grunde durch die Entwicklung des philosophischen Bewußtseins bedingt, so daß dieses den Maafstab für die Erkenntniß des ersteren zu geben hat.

Cap. I.

Erste Stufe; Die Aesthetik des Idealismus: Fichte und die Romantiker; Schelling und die Mystiker; Hegel und die Dialektiker.

§ 53. Zur Orientirung über die Lage des ästhetischen Bewußtseins im Anfang dieser Periode.

393. Wir haben hier allerdings keine Kunstgeschichte zu treiben; gleichwohl ist, wenn die Geschichte der Aesthetik sich nicht auf die nüchterne Aufzählung der in der Geschichte der Philosophie auftretenden ästhetischen Ansichten beschränken soll, sondern, als Geschichte des ästhetischen Bewußtseins, den Fortgang des ästhetischen Geistes selbst abzuspiegeln hat, eine Berücksichtigung der Weise, wie sich dieser Geist auch in dem wesentlichen Fortgange der Kunstgeschichte manifestirt hat, um so mehr geboten, als beide Seiten, die praktische und die theoretische Kunstanschauung, wie bemerkt, nunmehr im innigsten Zusammenhange und in steter Wechselbeziehung mit einander stehen. Man kann mit einem Anschein von Berechtigung dagegen das Bedenken geltend machen, ob dieser Zusammenhang nicht doch etwa ein bloß zufälliger oder wenigstens äußerlicher sei, da gerade zu den Zeiten der höchsten Kunstblüthe, wie in der Antike und im Cinquecento, die theoretische Kunstanschauung entweder noch gar nicht, resp. nicht mehr existirte, oder doch erst im Anfang ihrer Entwicklung sich befand. Allein mit jener Wech-

selbeziehung soll auch nicht dies gemeint sein, daß die Theorie als solche eine Kunstentwicklung hervorzubringen vermöge, oder daß die Praxis im Stande sei, eine Theorie zu erzeugen, sondern nur dies, daß, sobald die Theorie einmal erwacht ist, nicht nur sie durch die Praxis, die ja ihr nächstes Substrat bildet, beeinflusst wird, sondern ebenso sehr auch die letztere durch jene in ihren Richtungen bestimmt wird. Und zwar ist dies Letztere in steigendem Grade der Fall, d. h. je mehr jenes natürliche und gleichsam unbefangene Dasein der Kunst abnimmt, in welchem der dem wahren Künstler immanente Instinkt unbewußt und aus innerer Nothwendigkeit das Richtige trifft — um der Reflexion, d. h. der Möglichkeit des Irrthums, den Platz einzuräumen, wie dies seit dem schmachlichen Verfall der Kunst im 18. Jahrhundert der Fall gewesen —, desto bestimmter und unmittelbarer wird sich der Einfluß der Theorie auf die Praxis manifestiren, desto reicher und vollkommener hat sie sich aber auch selber herauszubilden, um den ihr von der Geschichte angewiesenen Platz einer Lehrerin der Kunst mit Recht beanspruchen zu können.

Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, daß dieser nunmehr immer fester sich gestaltende Zusammenhang am Ende des 18. Jahrhunderts sogar die Form eines Abhängigkeitsverhältnisses der praktischen von der theoretischen Kunstanschauung annimmt. —

Das Erste nun, wozu der praktisch-ästhetische Geist, d. h. die Kunst, griff, um sich aus der tiefen Misere des Kunstverderbnisses im 18. Jahrhundert herauszubringen, und aus der völligen Entnüchterung und Geistlosigkeit des Zopfthums, dessen todtgeborne Formen sich marionettenhaft zu einem eiteln und lügenhaften Leben aufspreizten, zu sich selbst, d. h. zur Idee, zurückzukommen und sich durch solche Einkehr in sich mit wahrhaftem Inhalt zu erfüllen, konnte zunächst nur in einer energischen Reaction gegen diese Geistlosigkeit und Lügenhaftigkeit bestehen: Die unästhetisch gewordene Kunst mußte vor Allem negirt werden, um dem Geist freie Bahn zu schaffen und ihn fähig zur Aufnahme eines neuen substantziellen Inhalts zu machen.

Diese Reaction konnte einen doppelten Weg einschlagen, den Weg der Wissenschaft und den der künstlerischen Praxis; in beiden Fällen aber, da der Inhalt überhaupt sich erschöpft hatte und nichts als die leere und vertrocknete Hülse konventioneller Formen übrig geblieben war, in denen der an sich todtte Inhalt zu einem künstlichen Leben aufgalvanisirt wurde — wie die Sucht beweist, antikenmythologische Vorstellungen als Mittel einer ebenso nüchternen und

geistlosen wie frechen und speichelleckerischen Allegorisirung moderner Herrschertugend, welche ebenfalls nichts als eine sich mit Flittern behängende Eitelkeit und Lüge war, zu brauchen —, mußte die Reaction vor Allem dafür Sorge tragen, diesen lügnerischen Zustand zu vernichten, d. h. dem mit der Afterantike kokettirenden Zopf die wirkliche Antike, dem Zerrbilde das Urbild entgegenzuhalten. Dies that auf wissenschaftlichem Wege Winckelmann, wie wir sahen, und im Anschluß an ihn Lessing; allein beide befanden sich darüber in einem Irrthum, daß sie meinten, die Aufgabe sei, die Antike nicht nur der Form, sondern auch ihrem Inhalt nach wieder herzustellen. Die Antike war und blieb untergegangen, ihre Wiederbelebung war als theoretische Rekonstruction eines substanziellen Ideals zwar wissenschaftlich möglich, ja geboten; praktisch war sie nur in dem Sinne denkbar, wie sie Raphael in sich vollzog, indem er sie zur Reinigung des an das geistliche Element gebundenen Geistes der Schönheit, zur Befreiung der malerischen Kunstanschauung von den Banden der kirchlichen Typik verwertete. Diese wahrhafte Regeneration nicht der Antike, sondern der malerischen Schönheit durch die Antike in Raphael war die Kulminationsepoche und der Ausgangspunkt einer mächtigen und nun aller Gebiete der malerischen Idee bis auf das Stilleben herab sich bemächtigenden Entfaltung der Kunst gewesen, bis jene Erschöpfung eintrat, welche, aus Mangel an weiterem Inhalt, sich darauf beschränkte, die abgestorbenen Formen geistlos in willkürlichen Kombinationen zu einem bedeutungslosen Spiel zu mißbrauchen.

Dieses allmälige Herabgehen von dem Kulminationspunkte, welches zugleich eine Ausbreitung und eine Verflachung des künstlerischen Geistes mit sich brachte, bis der immer breiter, aber auch immer seichter werdende Strom des künstlerischen Schaffens sich schließlich im Sande verlor, bietet eine doppelte Seite der Betrachtung dar; nämlich einmal von Seiten der Form, sodann von Seiten des Inhalts. Diese beiden Momente, in jener großen Epoche des 15. und 16. Jahrhunderts zu einer untrennbaren organischen Einheit verbunden, traten — als das Herabsteigen begann — auseinander und begannen jedes eine besondere Entwicklung, die aber beiderseits, sofern die organische Einheit dadurch aufgehoben war, eine abstrakte war. Die Form, vom Inhalt abstrahirend, d. h. sich gleichgültig gegen ihn vorhaltend, bildete sich so als *Technik* zu einem hohen Grade der Kunstfertigkeit aus, namentlich hinsichtlich der Farbenvirtuosität; der Inhalt wieder, von der Form abstrahirend, entwickelte sich bis zur häßlichen Genremalerei der Holländer hinab

ebenfalls für sich, indem er sich der verschiedenen Gebiete der Anschauung bemächtigte. Diese beiden Strömungen charakterisiren die Kunstgeschichte von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, bis sie sich endlich vollständig erschöpft hatten und die Frage über die Möglichkeit einer weiteren Kunstentwicklung aufgestellt wurde. — Betrachten wir beide Strömungen kurz für sich in ihren wesentlichen Fortgangsstadien.

394. Zunächst was die technische Fortbildung betrifft, so macht diese die eigentliche Bedeutung der Kunstentwicklung des 16. und 17. Jahrhunderts aus. Die Technik, gezeitigt durch das Feuer des geistigen Inhalts, der die Form zum höchsten, reinsten und vielseitigsten Organ des Ausdrucks herangebildet hatte, war in der höchsten Blüthezeit der Malerei auf eine ebenso hohe Stufe der Vollendung gebracht wie der Inhalt selbst. Aber Raphael und seine großen Zeitgenossen gelten uns nicht deshalb als große Künstler, weil sie große Techniker waren: sondern sie waren große Techniker geworden, weil sie große Künstler waren; dies aber waren sie geworden durch die Idee und ihre Begeisterung dafür. Aber schon in ihren nächsten Nachfolgern, die diese gewordene Technik als fertiges Vorbild übernahmen, zeigt sich das die Idee bei Seite lassende Streben, die Kunstmittel nicht als solche, sondern als Zweck zu kultiviren, für welchen der Inhalt nur noch beiläufig vorhanden war.

Dies war der erste Schritt zur Verderbnis, weil an die Stelle des künstlerischen Schaffens die technische Virtuosität gesetzt wurde. Es kann hier auf die großen Techniker des 17. Jahrhunderts, auf Rubens, van Dyck, Rembrandt u. s. w. nicht näher eingegangen werden: das aber dürfte, bei aller Bewunderung vor ihren eminenten Leistungen, doch wohl von Niemand bestritten werden, daß, gegen Raphael, Dürer, Michel Angelo, Holbein — von den früheren zu schweigen — gehalten, der Schwerpunkt ihrer Größe nicht in den ideellen Inhalt ihrer Schöpfungen, sondern in ihre Kraft des Darstellens, kurz in die gewaltige Meisterschaft ihrer Technik fällt. — Soviel über die formale Seite jener Frage.

Was nun den Inhalt betrifft, so trat bald nach Raphael, besonders aber in den Akademikern, eine Indifferenz überhaupt dagegen zu Tage; außerdem aber wurde für den bis dahin vorwiegend religiösen, mythologisch-historischen, allegorischen Inhalt ein anderer substituirt, welcher der realen Welt entnommen wurde: so entstand die Landschaft und das Genre; Gebiete, die gegenüber dem Idealismus der religiösen und historisch-monumentalen Malerei den Realismus, d. h. die wirkliche Natur und den wirklichen Menschen

repräsentiren. Und zwar wurde weiterhin diese Realität in der allerbeschränktesten Weise gefaßt, namentlich von den Holländern, welche die ganz triviale Seite des menschlichen Lebens zur Darstellung brachten: *zechende* und *prügelnde Bauern* und dergleichen. Die letzte Erweiterung nach der realen Seite hin ist dann die künstlerische Reproduction des rein Stofflichen: *seidene Kleider, geschlachtete Schweine* und *Blumenbouquets*. An dieser äußersten Grenze angelangt, hatte sich die Kunstdarstellung zuletzt in ihrer fortschreitenden Entidealisierung erschöpft. Vollkommen inhaltslos geworden, macht sie auch technisch Banquerott, und so tritt denn jene Zeit der Verflachung und Barbarei ein, welche bis weit in das 18. Jahrhundert hineinreicht, die Zeit der Frivolität des Rokoko und der Unnatur der Zopfzeit.

Hier stehen wir also am Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung, und die Frage tritt uns entgegen, wie nun weiter zu kommen, wie der Geist auf's Neue zu beleben sei? Durch Auferweckung von den Todten? Winckelmann und Lessing glaubten es; aber die Kunstgeschichte hat gelehrt, daß eine solche *Renaissance*, die nicht als Wiedergeburt sondern als Wiedererweckung, d. h. nicht als Erzeugung eines neuen Lebens, sondern als Wiederholung des alten gefaßt wurde, einen Widerspruch enthält. Auf dem praktischen Wege künstlerischer Production war es zunächst Carstens, weiterhin die David'sche Schule und, um die Verzweigungen dieser antikisirenden Richtung bis in die Gegenwart zu verfolgen, Genelli, welche sämmtlich jene Wiedererweckung lediglich durch eine strikte Rückkehr zum antiken Ideal erreichen zu können glaubten. Zwar auf sehr verschiedene Weise. Denn während besonders Carstens in seiner Ursprünglichkeit eine edle, einfache Klassicität, verbunden mit geistvoller Originalität des Inhalts, offenbarte, verflachte sich dies antikisirende Princip in der David'schen Schule bald zu einem hohlen Pedantismus, den man geradezu als „antiken Zopf“ bezeichnen kann. Aber wenn Carstens und Genelli durch die originale Tiefe ihres Geistes diese Klippe zu vermeiden wußten, so beweist sich doch der Anachronismus ihrer Richtungen theils durch die Isolirtheit ihrer künstlerischen Stellung, theils durch den auffallenden Mangel jener idealen Heiterkeit des Schaffens, welche die hellenische Kunstentwicklung kennzeichnet. Auch fehlt ihnen jene edle Volksthümlichkeit der hellenischen Kunst, weil ihre Schöpfungen eben aus einem fremden Boden emporwuchsen. Carstens und David *holten* also zwar wirklich den echten Geist der Antike *wieder* herbei, indem sie in das Schattenreich der antiken Kunst hinabstiegen; —

aber ihr Thun blieb als Wiederholung nur eine Wiederholung und damit ein Irrthum: gegen das ewige Gesetz des Fortschritts ist eben nicht aufzukommen. Der Geist ist nur lebendiger Geist, sofern er fortschreitet.

395. Diese antikisirende Reaction war gleichsam ein abermaliger *Sprung über das Mittelalter*, aber es war ein Sprung nach rückwärts. — Dies ist die erste Phase der Reaction; die zweite besteht nun darin, daß man in der Verknöcherung der modernen Antike in der David'schen Schule den Anachronismus erkannte, welcher nothwendig in solcher künstlichen Antikisirung des modernen Geistes liegen mußte: so entschloß man sich zu einem zweiten, aber kürzeren Rücksprung, nämlich bis in's Mittelalter hinein. Hierin war also gegen die vorhergehende Antikisirung sogar ein scheinbarer Fortschritt enthalten; denn wie die Antike selbst zur mittelalterlichen, d. h. die plastische Anschauung zur malerischen fortgeschritten war, so schritt jetzt auch die Reaction gegen den verdorbenen Zeitgeschmack von der Aufgalvanisirung des antiken zu der des nicht minder erstorbenen mittelalterlichen Geistes fort. Der Fortschritt war deshalb immerhin nur ein scheinbarer, denn für den modernen Geist blieb Beides doch immer ein Zurückweichen auf eine abgestorbene Entwicklungsepoche.

Derjenige Künstler nun, in welchem wir beide Phasen der Reaction als individuelle Entwicklungsformen seines Genius verkörpert sehen und der damit als der wahrhafte und größte Repräsentant dieses ganzen Reactionsprozesses sich darstellt, ist Peter von Cornelius. Ihn müssen wir daher etwas näher betrachten, um an diese Betrachtung dann die der selbstständigen Neugestaltung des ästhetischen Geistes im Anfang dieser Periode anzuknüpfen.

Cornelius Größe und Vielseitigkeit besteht, abgesehen von der specifisch-schöpferischen Macht seines Genius, besonders darin, daß er die Reaction gegen die ästhetische Versunkenheit des 18. Jahrhunderts nach allen Seiten hin abspiegelt, d. h. nicht blos den Sprung zur Antike, sondern auch den zum Mittelalter zurück, und zwar nicht nacheinander, sondern gleichzeitig ausführt. Wenn er mit Carstens sich in den Geist der Antike versenkte und in seinen großartigen Wandgemälden der Glyptothek den ganzen Ideenkreis des Alterthums in erhabenster Weise zur Erscheinung brachte, so hat er nicht minder sich mit dem romantischen Geist des *Nibelungenliedes* und des *Faust* erfüllt und wiederum die tiefsten Ideen des christlichen Dogma's in seinen gewaltigen Compositionen der Ludwigskirche und des Campo santo in Berlin versinnbildlicht.

Diese Universalität und, im Verhältniß zu den Objecten, unbefangene GröÙe des Geistes ist es zunächst, was Cornelius allen seinen Zeitgenossen gegenüber eine durchaus freie und höhere Stellung einräumt. Er überschaute sie alle und konnte deshalb mit allen sympathisiren; er verstand ebenso die Romantiker der mittelalterlichen Richtung wie die Idealisten der hellenischen Antike; ja, besser als sie selbst es vermochten, verstand er sie, denn er begriff zugleich die Einseitigkeit ihres Strebens und den Irrthum, in dem sie befangen waren, da sie vermeinten, in dem partikularen Kreise, den sie vertraten, die Totalität des idealen Kunstschaffens, das eigentliche Arkanum für die Regeneration der modernen Kunst gefunden zu haben. Nicht aus dem besonderen Inhalt dieser oder joner Ideenwelt, sondern aus Dem, was alle diese verschiedenen Ideenwelten — die antike sowohl wie die christliche, die klassische wie die romantische — Gemeinsames, Allgemeines, Tief-Menschliches und Großes besitzen, und sofern sie es besitzen: daraus schöpfte Cornelius den Stoff zu seinen großen Schöpfungen. Darum konnte er sie alle mit gleicher Hingebung in sich aufnehmen, sich mit ihrem Inhalt sättigen; aber indem er sie künstlerisch gestaltet aus sich entließ, hatten sie eine andere, tiefere, bedeutsamere Form angenommen: er hatte ihnen den Stempel seiner eigenen AnschauungsgröÙe aufgedrückt. Der Charakter dieser AnschauungsgröÙe wird am einfachsten durch die Bezeichnung des *heroischen Stils* ausgedrückt. Cornelius behandelt bereits romantische Themata, ja er beginnt sogar mit ihnen, wie die Zeichnungen zum *Faust* und zu den *Nibelungen* beweisen; aber er behandelt sie nicht im Geiste der Romantik — der erst später zur specifischen Gestaltung kommt — sondern er behandelt sie heroisch. In formaler Beziehung drückt dieser heroische Styl der Kompositionsweise des Cornelius den Charakter der Monumentalität auf. Diese erfordert nun aber eine gewisse GröÙe der räumlichen Darstellung; daher denn auch das kleinste Blatt von ihm immer den Eindruck macht, als ob es ein Entwurf zu einem kolossalen Wandgemälde oder die verkleinerte Kopie eines solchen sei. Weiter aber — und hiemit berühren wir die Grenze des Cornelius'schen Kunstschaffens und zugleich den Punkt, in welchem er gegen die moderne Zeit in Widerspruch trat — liegt hierin ausgesprochen, daß seine Richtung sich in einem gewissen Gegensatz gegen diejenige künstlerische Auffassung befindet, welche hauptsächlich in der *Staffeleimalerei* zum Ausdruck gelangt; oder mit andern Worten: seiner Auffassungs- und Darstellungsweise fehlt das Element der malerischen Behand-

lungsfähigkeit. Cornelius hat große Gemälde ausgeführt, in der Casa Bartholdy zu Rom, in der Glyptothek und in der Ludwigskirche: aber abgesehen davon, daß er sie in einer der Wandmalerei überhaupt angemessenen, koloritlosen Manier behandelte, darf man darüber auch nicht in Zweifel sein, daß die eigentliche Wirkung derselben viel mehr in der Komposition — diesen Ausdruck sowohl im ideellen wie im formalen Sinn genommen — als in der malerischen Behandlung liegt. Ja, man dürfte kaum zu weit gehen, wenn man behauptet, daß die Cartons, nach denen er diese Gemälde ausführte, den idealistischen Inhalt derselben und die heroische Form ihrer Kompositionen reiner und adäquater zum Ausdruck bringen als die Gemälde selbst. Dieser Mangel — wenn man es so nennen darf — ist in der ganzen Richtung, in der ganzen Art und Weise des Anschauens begründet. Cornelius war einmal kein großer Maler; wäre er es gewesen, hätte er es sein können, so würde damit seiner eigenthümlichen Größe, die in der Komposition, und zwar in einer ganz bestimmten Weise des Komponirens, in dem heroischen Stylgepräge und dem monumentalen Charakter seines künstlerischen Gestaltens beruht, der Boden unter den Füßen geschwunden sein.

396. Hier angelangt, drängt sich uns die Frage auf, ob diese Wendung in's Abstrakte, oder nenne man es Erhebung in's Spiritualistische, überhaupt Ziel der Kunst sei; insbesondere ob es Aufgabe der Malerei sei, sich von der Farbe zu Gunsten der reinen, geistig bedeutsamen Form zu emancipiren? Wir können nicht umgehen, diese Frage zu beantworten, weil sie wesentlich mit der Entwicklung des ästhetischen Geistes zusammenhängt. Wir gehen dabei von dem durch die Philosophie der Kunst zu bestätigenden Grundsatz aus, daß die technischen Mittel, überhaupt die künstlerische Darstellungsweise sich zum Inhalt der Darstellung in einem ganz bestimmten Verhältniß befinden müssen, wenn nicht beide — Inhalt und Form — mit einander in Widerspruch gerathen sollen. Für gewissen abstrakteren Ideenkreisen entnommene Motive erscheint nur die plastische Gestaltung, für andere, realistischere, die malerische Darstellung geeignet. Es gibt in der bildenden Kunst eine lange Stufenleiter von Motiven, welche, wenn man von dem gänzlich naturalistischen Gebiet des Stillebens, der Blumen- und Fruchtstücke, durch das Thierstück hinaufsteigt zur Landschaft und weiter zum Genre und zur realen Historie und nun noch höher bis in das abstrakte Gebiet des symbolisirenden Idealismus — nothwendig auch eine entsprechende Stufenleiter der technischen

Behandlungsweisen erfordert; und zwar wird die mehr realistische Hälfte dieser Gebiete naturgemäß der Staffeleimalerei, die mehr idealistische der abstrakteren Wandmalerei, dem Carton, der Skulptur zufallen.

Es liegt dies einfach in dem wichtigen Unterschied zwischen Farbe und Form. Was uns in der Wirklichkeit als real gegenübertritt, erscheint uns zunächst als Farbe und Farbenunterschied, die Form ist erst eine Abstraction der farbigen Erscheinung: sie ist als Erscheinungsweise also abstrakter als die Farbe; die Skulptur folglich als Darstellungsweise ebenfalls abstrakter als die Malerei. Wenn daher der Skulptur die niederen Gebiete des künstlerischen Realismus, das Stilleben und die Landschaft ganz, das Genre bis zu einem gewissen Punkte versagt sind, so sollten andererseits die idealistischen der Symbolik, Allegorie u. s. f. der koloristischen Darstellung, d. d. der Staffeleimalerei, streng genommen ganz verschlossen bleiben. Die Wandmalerei, namentlich die große Monumentalmalerei, nähert sich zwar bereits jener idealistischen Sphäre, ist dadurch aber auch genöthigt, dem Realismus der Farbe zu Gunsten einer milderen, abstrakteren Tönung zu entsagen, wenn sie nicht mit ihrem eigenen Inhalt in Widerspruch gerathen will. Am reinsten, d. h. am abstraktesten, und deshalb dem abstrakten Ideengehalt des idealistischen Gebiets am angemessensten und naturgemäßeften erscheint aber der Carton und die Plastik.

Wenn nun der Idealismus in den Motiven der Cornelius'schen Darstellungsgebiete dem abstrakt Geistigen, dem symbolisch Bedeutsamen zugewendet erscheint, so ist er naturgemäß aus demselben Grunde dem Malerischen abgewendet. Aber nicht die Plastik konnte für Cornelius diejenige Form der Darstellung darbieten, in welcher sein Idealismus am reinsten und adäquatesten zur Erscheinung zu kommen vermochte, sondern dies war der Carton. Denn die Plastik hat eine sehr begrenzte Motiv-Sphäre, sie hat es hauptsächlich mit dem Idealismus der menschlichen Einzelgestalt zu thun; sodann aber ist ihre Schönheit die der anmuthigen Ruhe, der würdevollen Hoheit, des gehaltenen Ernstes; lauter Momente, welche der heroische Styl des Cornelius und seine philosophisch tiefe Gedankenfülle wohl mit- verwenden, worauf sich aber seine figurenreiche, vielgestaltende, leidenschaftlich bewegte Kompositionsweise nicht beschränken konnte. So mußte er nothwendiger Weise über die Plastik hinaus zu einer noch abstrakteren, aber zugleich in kompositioneller Beziehung unendlich reicheren Darstellungsweise greifen, um seine tiefbedeutsamen und umfassenden Gestaltungsmotive auszuführen, nämlich zum Car-

ton. Im Carton fand er die Sphäre, worin er — weder durch den Realismus der sinnlichen Erscheinungswelt, wie er der Farbe anhaftet, noch durch die Beschränkung der Formen, welche mit der Plastik verbunden ist, gehindert — sich frei emporschwingen konnte zu dem reinen Aether jener hohen Ideenwelt, worin allein er sich heimisch fühlte und von woher er jene gewaltigen Schöpfungen — gewaltig in Gedanke wie in Gestaltungsform — herabbrachte zu uns, den armen Erdensöhnen, die mit einem, aus Furcht und Bewunderung gemischten Staunen darauf hinschauen und sich bemühen, in ihren Geist und in ihr Wesen einzudringen. — Aber seine Formen, so gewaltig und großartig, seine Ideen, so tief und erhaben sie sind: sie bleiben beide nach einer Seite hin mit einer gewissen Abstraction behaftet, welche sie in einen Kontrast zu der Natur und ihrer einfachen Wahrheit bringt; nicht blos zu der umgebenden Natur der äußeren Welt, sondern auch zu der geschichtlichen Natur des Menschendaseins. Wollte man den Cornelius'schen Idealismus als die einzig oder doch am höchsten berechtigte Weise des Kunstanschauens gelten lassen, so würde damit der profanen Historienmalerei, geschweige denn dem Genre und der Landschaft geradezu, als unkünstlerischen Gebieten, der Stab gebrochen; etwa, wie Lessing dies zu Gunsten der Plastik gethan, indem er den Wunsch aussprach, die Oelmalerei möchte gar nicht erfunden worden sein. Jedes Gebiet, jede Auffassungsweise hat aber ihre Berechtigung, und erst in der Totalität aller, selbst das Stillleben nicht ausgenommen, vollendet sich der große Kreis der künstlerischen Anschauung.

Es kann mithin nur die Frage sein, ob — nach dem Untergange der Kunst im 18. Jahrhundert — die einzelnen Gebiete wirklich sämmtlich ihre völlige Entwicklung durchlebt hatten, so daß die Malerei etwa nach ihrer natürlichen Seite hin — um diesen Ausdruck zu brauchen — überhaupt als abgestorben zu betrachten war, oder ob in einzelnen von ihnen, wenn nicht in allen, ein höherer Entwicklungsgang als möglich gesetzt werden konnte. Hier bedarf es aber nur des Hinweises auf die andere und, wie sich zeigen wird, tiefere Auffassung der späteren Historienmalerei, der Landschaft und des Genres durch die Hineinbildung des früher nicht zum Bewußtsein gekommenen lyrischen, oder wenn man will *sentimentalen* Elements, um den Beweis vom Gegentheil zu führen. In diesem sentimental Element — diesen Ausdruck im Schiller'schen Sinne genommen —, welches wesentlich der Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins der dritten Periode angehört und das also später zu erörtern ist, liegt der Keim einer höheren Kunstentwicklung, eine

konkrete Versöhnung des Realismus mit dem Idealismus in Form des Subjektivismus, welcher gegenüber der Spiritualismus des Cornelius, der den Gegensatz des Idealismus und Realismus nicht überwunden hat, abstrakt erscheint. Seine Richtung ist daher auch — und das liegt nicht etwa blos in der Schwierigkeit des Verständnisses seiner Schöpfungen — gerade heraus gesagt, unpopulär geblieben. Nicht als wenn man auf den blinden Beifall der unwissenden und nur nach dem sinnlichen Schein greifenden Menge einen Werth legen dürfte, aber auch die Gebildeten der Nation fühlten keine tiefere Sympathie für die idealistische Auffassungsweise seines stets dem abstrakt Geistigen, symbolisch Bedeutsamen zugewendeten Genius. Nun hat aber die Kunst in viel höherem Grade ein Recht auf Allgemeinwirkung als z. B. die Wissenschaft: zu allen Zeiten großer Kunstblüthe, namentlich im Alterthum und zur Zeit Raphael's, war die Kunst nicht nur populär, sondern sie war eine nationale Angelegenheit. Diesen volksthümlichen Charakter hat die Kunst des Cornelius nicht.

Endlich aber ist aus dieser Stellung des Cornelius zu erklären, daß er nicht nur keine eigentliche Schule gebildet, sondern auch, daß sein Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Kunst bis jetzt nur ein sehr partieller gewesen ist, ja, daß die neueste Kunstgeschichte eigentlich eine ganz andere, der seinigen entgegengesetzte Richtung genommen hat. So steht er denn innerhalb — oder richtiger gesagt außerhalb — der Kunstbestrebungen des 18. und 19. Jahrhunderts gleich einem gewaltigen Riesen da: eine erhabene, aber auch einsame Erscheinung; vielfach unverstanden und dies gerade von seinen größten Bewunderern; wahrhaft gewürdigt in seiner großen kunstgeschichtlichen Bedeutung nur von den Wenigen, welche den Muth haben, sein innerstes Wesen an demjenigen Maassstab zu messen, der für die Beurtheilung großer Geister der einzig würdige und wahre ist: an dem Maassstab der geschichtlichen Logik. Nicht durch panegyrische Tiraden wird das Wesen und die Bedeutung solcher Geister charakterisirt, sondern durch eine vorurtheilsfreie und gewissenhafte Prüfung der Stellung, welche sie in dem großen Ganzen der weltgeschichtlichen Entwicklung einnehmen.

397. Cornelius gehört, wie wir sahen, auch inhaltlich keiner von beiden Formen der Reaction an, eben weil er beide in sich vereinigt; denn mittelalterliche, symbolisch-christliche, mythologisch-antike Motive behandelt er mit gleicher Liebe und mit demselben Gepräge des großen *heroischen* Styls. Seine Opposition gegen die

Zeit liegt also nicht sowohl im Inhalt, als in der Form: in der Größe des Stils in der gewaltigen Kraft seiner Anschauung. Einseitiger, aber eben darum vielleicht einflussreicher war, gegenüber der ebenfalls einseitigen antikisirenden Reaction von Carstens, die aufs Mittelalter zurückgehende Reaction gegen die Verdorbenheit und Veräußerlichung des Zeitgeschmacks; einer Reaction, als deren Hauptvertreter wir Fr. Overbeck zu erkennen haben. Sie richtet sich aber nicht nur gegen diese Zeit, sondern auch gegen die antikisirende Reaction selbst und wird dadurch zum Theil bereits fähig, zu einer weiteren positiven Entwicklung, nämlich zur romantischen Kunstanschauung, fortzugehen. Die Anstrengungen jener Männer, welche an eine praktische Wiedererweckung der Antike glaubten, waren, obschon sie sich über das zu erreichende Ziel in einem Irrthum befanden, nicht vergeblich; denn sie hatten den Boden von allem Unrath reingefegt und vor Allem die Kunst selbst wieder zu einer Würde der Anschauung erhoben, die sie lange verloren. Gleichwohl fühlte man, daß in der strikten Rückkehr zum antiken Ideal die Lösung der Aufgabe nicht zu finden sei. Wir sind eben keine Hellenen mehr, wie sollte denn die hellenische Kunstanschauung bei uns zu Fleisch und Blut werden? Sie wird immer außerhalb der nationalen Kunstbewegung bleiben — jede wahrhafte Kunstbewegung ist aber national, die hellenische war es zu ihrer Zeit am meisten —, und alle andern Bestrebungen werden es höchstens zu einer künstlichen Treibhausexistenz bringen.

Dieses Gefühl war es, welches, im Gegensatz zur antikisirenden Richtung, die mittelalterliche Reaction in's Leben rief. Wie Winckelmann, David und Carstens zum antiken Ideal zurückgriffen, so griff Overbeck zum mittelalterlichen Christenthum zurück. Aber wenn dies als ein Fortschritt gegen die antikisirende Richtung zu betrachten ist, so war es nicht minder ein Irrthum, zu meinen, daß darin die Aufgabe gelöst, eine wirkliche Fortbildung der Kunstanschauung selbst angebahnt sei. Und auch hier zeigt sich als unverkennbares Symptom mangelnder Ursprünglichkeit jenes Fehlen der unbefangenen Heiterkeit des Schaffens, wie wir es in den Vertretern der antikisirenden Reaction gegenüber der echten Antike beobachtet haben. Während Raphael z. B. ein lebenslustiger Cavalier und durchaus nicht skrupulöser Lebemann war, welcher sich den Teufel viel um den Papst kümmerte, außer insofern er ihm Arbeit im Vatican gab, beginnt sein moderner Epigone, Overbeck, kein Bild ohne Gebet und fromme Zurüstung. Raphael war auch gläubig, aber in naiv-traditioneller Weise, er liefs eben den lieben

Gott einen guten Mann sein, Overbeck aber war nicht bloß gläubig, sondern fromm. Die Reflexion und die Empfindsamkeit — Dinge, die den großen Künstlern der großen Kunstblüthe unbekannte Dinge waren — sind den religiösen Malern der modernen Zeit sehr nothwendig; und doch sind sie der Mehlthau, der die besten Blüten am grünenden Baum der Kunst vergiftet. Diese doppelte Reactionsbestrebung war so schon deshalb ohne wahrhaft organische Lebensfähigkeit, weil sie, wie bemerkt, nur in einer Aufgalvanisirung bereits vergangener, der Geschichte angehöriger Lebensepochen bestand¹⁾.

Wie sich nun an dieser Reaction eine positive Seite — die *Romantik* — entwickelte, die sich zunächst in den Mitarbeitern Overbeck's, in Veit, Schadow, Schnorr und dann weiter in der alt-düsseldorfer Schule heranausbildete: diese Frage führt uns nunmehr wieder zur Philosophie, und zwar zunächst zum Fichte'schen abstrakten Idealismus zurück, welcher den eigentlichen Keim des romantischen Subjektivismus enthält.

398. Die erste Stufe in der dritten Periode der Geschichte der Aesthetik charakterisirt sich, wie aus unsrer Uebersicht über den Gang der Philosophie von Kant bis Hegel als Resultat sich ergab, als eine Aesthetik des Idealismus; und zwar zerlegt sich diese wieder in einen dreifachen Stufengang, nämlich als:

A. Aesthetik des subjektiven Idealismus in *Fichte*, den *Schlegel*, *Adam Müller* u. s. f.

B. Aesthetik des objektiven Idealismus in *Schelling*, *Solger*, *Krause*, *Schleiermacher*.

C. Aesthetik des absoluten Idealismus in *Hegel*, *Weiß*, *Ruge*, *Vischer* u. s. f.

¹⁾ Wir möchten hier an die treffenden Worte Solger's in seinem *Erwin* (I. S. 173) erinnern, der sich über solches Zurückgreifen auf eine abgeschlossene Kunstentwicklung folgendermaßen äußert: „Indem wir die Werke derselben als den Ausdruck des Geistes voriger Jahrhunderte betrachten, welcher vielleicht in manchen Stücken lebendiger und erfreulicher war als der unsrer Zeit, gerathen wir leicht in die Begierde der Nachahmung, der wir um so mehr ausgesetzt sind, da wir aus der entfernten Vergangenheit nur die glänzenden Erfolge zu uns herleuchten sehen, keineswegs aber durch den Druck und Ernst, der auch damals das Leben mühsam machte, und ohne welchen doch auch jene noch sichtbaren Erfolge nicht möglich waren, uns mit hindurchzudrängen brauchen. Hiedurch angelockt, verlassen wir so gern in unsrer Einbildung die Gegenwart, die uns mit tausend Beschränkungen und ernsthaften Anmuthungen martert, um uns in ein Land zu begeben, wo wir aus der Ferne bloß die lieblichsten Früchte auf den höchsten, weit hervorragenden Stämme blühen und reifen sehen, in der Hoffnung, daß sie uns gleichsam ohne mühsamen Anbau, wie in einem geistigen Schlafrassenlande, zufallen werden; nachdem wir aber auf diese Weise in die leere Luft gesät haben, erndten wir auch Luftiges und Aufgedunsenes ohne Kern und lüthtes inneres Fleisch. — Das ist es, wodurch sich allemal die Verachtung der Gegenwart rächt, und am meisten, aus leicht zu findenden Ursachen, in der Kunst.“

Cap. II.

A. Aesthetik des subjektiven Idealismus.

399. Wenn man den Begriff *Aesthetik* — wie man strenggenommen seit Kant nicht mehr umbin kann — im Sinne eines entwickelten philosophischen Systems versteht, in welchem eine substantielle Sphäre des Geistes dem Denken unterworfen und von ihm nicht nur in Besitz genommen und beherrscht, sondern auch in organischer Gliederung zu einem einheitlichen Ganzen geordnet ist, so kann man eigentlich weder auf dem Standpunkt des subjektiven noch auf dem des objektiven Idealismus von einer solchen Wissenschaft sprechen. Namentlich nach einer Seite hin zeigt sich dieser Mangel an wissenschaftlicher Behandlung der Aesthetik in auffallender Weise auf beiden Standpunkten, d. h. sowohl bei Fichte wie bei Schelling, nämlich darin, daß sie von dem spezifischen Inhalt der Kunst und ihrer besonderen Gestaltungsweisen wenig oder nichts zu sagen wissen. Sie reden ganz allgemein von „Kunst“, wie man etwa auch von „Natur“ spricht, nämlich theils als Erscheinungsobjekt überhaupt, theils als allgemeiner Produktionskraft; aber was denn nun der besondere Inhalt sei, wie sich jene allgemeine Erscheinungswelt gliedere, wie sich diese allgemeine Produktionskraft äußere und was sie im Einzelnen schaffe: — davon ist auf beiden Standpunkten entweder gar nicht oder nur gelegentlich und dann ganz im Allgemeinen die Rede. Mehr in's Detail gehen die an sie anknüpfenden Philosophen, namentlich Schleiermacher. Ferner charakterisiren sich diese Standpunkte als entgegengesetzte dadurch, daß der subjektive Idealismus der Natur alle Schönheit abspricht und diesen Begriff lediglich in's Subjekt verlegt, während der objektive umgekehrt die höchste Thätigkeit der Natur grade als Schönheit definiert, so daß selbst die menschliche Kunst nur als höchste Offenbarungsweise des allgemeinen Naturinstinkts im Menschen sich darstellt.

Trotzdem daß so Fichte wie Schelling eigentlich kaum als Aesthetiker im strengen Sinne des Worts betrachtet werden können, haben doch ihre philosophischen Grundanschauungen einen tiefen und bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins ihrer Zeit ausgeübt und spiegeln sich denn auch theils in der Popularästhetik, wie bei den Schlegel, theils in dem praktischen Kunstschaffen selbst wieder. Wir können deshalb, trotz der

wenig fruchtbaren Ausbeute, die wir bei ihnen finden werden, nicht umhin, die ästhetischen Principien der beiden genannten Philosophen wenigstens in ihren Hauptzügen anzugeben.

§ 54. 1. Fichte.

Seine ästhetischen Ansichten.

400. Wie fern im Grunde die Kunst dem speciellen philosophischen Interesse Fichte's gelegen, geht schon aus der Thatsache hervor, daß er sie weder im Ganzen noch auch nach einer Seite hin zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung gemacht hat. Es existirt keine Abhandlung, geschweige denn ein ausführlicheres Werk von ihm, welches schon durch seinen Titel eine Hindeutung auf ästhetische Fragen enthielte; sondern die beiden Stellen, worin er diesem Gegenstande wenigstens einige Seiten widmet, finden sich: die eine in seinem *System der Sittenlehre*¹⁾, wo er sich „über die „die Pflichten des ästhetischen Künstlers“ äußert, die andere in der populären, in Form von Briefen abgefaßten, Untersuchung *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*“²⁾. Die erstere umfaßt kaum drei Seiten, die letztere handelt weitläufiger über Kunst, aber es ist eine Weitläufigkeit, welche durch die Popularität des Stils bedingt ist und daher der Präcision und systematischen Strenge entbehrt. Dennoch enthält sie, und zwar hauptsächlich in Bezug auf das Princip des Subjektivismus, aus welchem sich der Schlegel'sche Romanticismus entwickelte, das für uns Wichtigste. Betrachten wir daher zunächst den Inhalt der ersteren.

Schon die Form des Themas *Ueber die Pflichten des ästhetischen Künstlers* würde, wenn es auch Fichte nicht ausdrücklich bemerkte, die Tendenz dieser Erörterung andeuten, nämlich die Beziehung der Kunst auf die sittliche Bildung zu betrachten. Es wird damit von vornherein davon abstrahirt, die Kunst in ihrer objektiven Nothwendigkeit, wie solche die Sphäre der Sittlichkeit selbst besitzt, zu begreifen, um sie nur in ihrer Relation auf die letztere aufzufassen. „Die schöne Kunst (sollte heißen: der Künstler) „bildet nicht“ — beginnt Fichte — „wie der Gelehrte nur den „Verstand, oder wie der moralische Volkslehrer, nur das Herz; sondern sie bildet den ganzen vereinigten Menschen“. Hier finden wir ihn mit Schiller und Humboldt in Uebereinstimmung. „Woran

¹⁾ Fichte's Werke Bd. IV (im III. Abschnitt § 81) S. 453 ff. — ²⁾ Dieselbe erschien zuerst im *Phil. Journal*, 1798, Bd. IX, und ist im VIII. Bde. seiner Werke S. 270 ff. enthalten.

„sie sich wendet, ist ein Drittes, aus beiden zusammengesetztes. „Man kann Das, was sie thut, vielleicht nicht besser ausdrücken, „als wenn man sagt: sie macht den transcendentalen Gesichtspunkt „zum gemeinen“. Die Frage aber ist, wie dies möglich sei. Uebrigens, wäre dies so, dann bedürfte es ja gar keiner philosophischen Erkenntniß, die Kunst lieferte gleichsam instinktartig und für jedes, also auch das gewöhnliche Bewußtsein alle Erkenntniß. Indefs kann man von der Religion ziemlich dasselbe behaupten. Er charakterisirt nun den *gemeinen*, den *transcendentalen* und den *ästhetischen Gesichtspunkt* so, daß auf dem ersten die Welt gegeben sei, auf dem zweiten gemacht werde, auf dem dritten sei sie ebenfalls „gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie gemacht sei“. Genau genommen kann man aber vielleicht mit noch größerem Rechte die Sache umkehren und sagen, auf dem ästhetischen Standpunkts werde die Welt gemacht, als ob sie gegeben sei, oder: die Kunst verwandele den gemeinen in einen transcendentalen (idealen). —

Die Welt, d. h. die „Natur“ hat „zwei Seiten: sie ist Produkt „unsrer Beschränkung; sie ist Produkt unseres freien, es versteht „sich, idealen Handelns (nicht etwa unsrer reellen Wirksamkeit). „In der ersteren Ansicht ist sie selbst allenthalben beschränkt, in „der zweiten selbst allenthalben frei. Die erste Ansicht ist gemein, „die zweite ästhetisch. Z. B. jede Gestalt im Raume ist anzusehen „als Begrenzung durch die benachbarten Körper — so gewährt sie „nur verzerrte, gepresste ängstliche Formen . . . man „sieht die „Häßlichkeit — oder als Aeufßerung der inneren Fülle und Kraft „des Körpers selbst, der sie hat — so gewährt sie die Vorstellung „von kräftiger Fülle, von Leben und Aufstreben . . . man sieht „die Schönheit“. Hieraus würde folgen, daß *Schönheit* positive Begrenzung, *Häßlichkeit* negative wäre, oder genauer betrachtet: erstere aktive Selbstbeschränkung, die zweite passive Beschränktheit. Es kommt mithin nur auf die „Ansicht“ des Subjekts an, ob es Etwas für schön oder für häßlich halten will. —

Hiemit ist schon ein Punkt berührt, woraus sich später die absolute Willkür des Subjektivismus als geniale Freiheit, aber auch zugleich das Schwanken alles substanziellen Inhalts, die Auflösung alles konkreten wahrhaften Seins entwickelt. Allerdings versteht Fichte dies nicht so, aber es ist die Konsequenz seines Principes. Was nützt es, daß „der schöne Geist Alles von der schönen Seite ansieht“, wenn dieser Satz später die Wendung erhält, daß dem Subjekt, weil es sich als *schöner Geist* weiß, Alles als absolut schön gilt, was es als solches *ansieht*. Aber Fichte geht auch selbst weiter

indem er ausdrücklich *die Welt des schönen Geistes* in das Subjekt verlegt. „Innerlich in der Menschheit ist sie, sonst nirgends“; ein Satz, dem die gleich darauf folgenden Worte widersprechen. „Also: die schöne Kunst führt den Menschen in sich selbst hinein und macht ihn da einheimisch“. Hier wird also die *schöne Kunst* als etwas an sich Seiendes, draußen Befindliches gesetzt,* welches *den Menschen* in sich hineinführe. „In der schönen Kunst führt sich „der Mensch in sich selbst hinein“, so wäre dies allenfalls mit seiner obigen Aeußerung homogen: allein da Mensch und Künstler ihm hier entschieden auseinanderfallen, so liegt darin entweder ein Widerspruch oder es ist eine wesenlose Abstraction. — Der ästhetische Sinn ist nicht Tugend, denn er ist ohne Begriffe“ (die alte kantische Redensart), „aber er ist Vorbereitung zur Tugend, er bereitet ihr den Boden, und wenn die Moralität eintritt, so findet sie „die halbe Arbeit, die Befreiung aus den Banden der Sinnlichkeit, schon gethan“. (Dies wirft uns gar bis auf die vorkantische Popularästhetik von Mendelssohn zurück). „Aesthetische Bildung hat sonach eine höchst wirksame Beziehung auf die Beförderung „des Vernunftzwecks, und es lassen sich in Absicht ihrer Pflichten vorschreiben. Man kann es keinem zur Pflicht machen“ (warum nicht? würde Schiller fragen): „sorge für die ästhetische „Bildung des Menschengeschlechts... aber man kann es im Namen „der Sittenlehre Jedem verbieten: halte diese Bildung nicht auf, „indem du Geschmacklosigkeit verbreitest“. —

Aber was ist Geschmacklosigkeit? Es wäre unendlich wichtiger für die Aesthetik, dies zu erörtern, als von Pflichten hier zu reden, die man nicht erfüllen kann, wenn man nicht weiß, um was es sich handelt. Fichte ist der bequemen Ansicht, „Geschmack könne jeder „haben; dieser läßt sich durch Freiheit(?) bilden; jeder sonach „könne wissen, was geschmackwidrig ist“. Das erinnert an jene polizeiliche Bestimmung, wonach sich Niemand mit Unkenntniß der Gesetze entschuldigen dürfe, während doch die Jurisprudenz eine gelehrte Wissenschaft ist, die von den Juristen selbst nicht einmal vollständig übersehen werden kann. — Und nun kommen die Vorschriften, wie man sich zu verhalten habe: „1. Mache dich nicht „zum Künstler wider Willen der Natur, d. h. zufolge eines eigen- „willig gefaßten Vorsatzes“. — Wer soll aber an sich selbst entscheiden, ob seine Neigung (denn aus bloßem Eigensinn entscheidet wohl Niemand über seinen Lebensberuf, eher aus Leichtsinne) auf Genie beruhe oder nicht, ob er — wie Fichte verlangt — „zum „Künstler geboren sei“? 2. „Hüte dich, aus Eigennutz oder Sucht

„nach gegenwärtigem Ruhm dem verdorbenen Geschmack deines Zeitalters zu fröhnen: bestrebe dich, das Ideal darzustellen, das vor deiner Seele schwebt, und vergiß Alles Andere“. Allein, wie erkennt der Künstler, daß der „Geschmack seines Zeitalters“ ein „verdorbener“ sei? Und ferner: „Alles vergessen, um nur das Ideal darzustellen“; als ob das *Ideal* etwas so selbstverständlich Positives wäre, das man nur anzusehen brauche, um es nachzumachen. — Alles dies schwebt so ganz abstrakt in der Luft, ohne greifbaren, konkreten Inhalt. Es sind — sagen wir es nur heraus — moralisch gut gemeinte und mit großer Ernsthaftigkeit, um nicht zu sagen Pedanterie, vorgetragene Phrasen, die indeß, sobald man sie auf ihren wahrhaften Inhalt hin, d. h. ob ein konkreter Gedanke darin sei, prüft, sich als ohne jeden ästhetischen Werth erweisen. *

401. Nicht viel ergiebiger ist die Ausbeute der andern Fichte'schen Abhandlung. Es sind im Allgemeinen zwei Gesichtspunkte, unter denen er hier die Kunst betrachtet, einmal nach dem Moment ihrer Wirkung, die er als *Geist* bezeichnet, und dann nach dem Moment des Vorstellens, das er in einem *Trieb* findet, welchen er zum Unterschied des *theoretischen* (der Erkenntniß) und des *praktischen* (des Handelns) den *ästhetischen* nennt. — Geist ist „die belebende Kraft an einem Kunstprodukt“, und es fragt sich nur, „wie ein menschliches Produkt jene belebende Kraft erhalte und woher der geistvolle Künstler das Geheimniß habe, sie ihm einzuhauchen?“ ... „Nirgends als aus der Tiefe seiner eignen Brust“, ist die Antwort, wodurch allerdings das Geheimniß selbst nicht gelöst wird, und doch kommt es gerade hierauf in der Aesthetik an. „Er, (der Künstler) rechnet auf die Uebereinstimmung Andrer mit ihm, und er rechnet richtig... er muß also in der Stunde der Begeisterung den Universalsinn der ganzen Menschheit haben... Er hat einst selbst empfunden, was er uns nachempfinden läßt... Er ist wieder zur kalten Besonnenheit gekommen und stellt nun mit nüchterner Kunst dar, was er in der Entzückung erblickte..“

Nichts ist falscher als diese Vorstellung von der Thätigkeit der künstlerischen Phantasie — ein Wort, das beiläufig gesagt, Fichte vermeidet —. Statt dieselbe als organische, d. h. während des Schaffens selbst sich konkrescirende und individualisirende Kraft aufzufassen, hält Fichte also auch hier an dem abstrakten Ideal fest, das vor aller praktischen Thätigkeit fix und fertig sei und dann nur *nüchtern* nachgebildet werde. Ebenso falsch ist, wenn er bemerkt, daß der Künstler, „vollkommen unabhängig von aller äußeren Erfahrung, bloß aus der Tiefe seines eignen Gemüths schöpfe, was

„aller Augen verborgen, in der menschlichen Seele liegt“; sondern es ist die Erfahrung allein, woraus der Künstler schöpft, oder vielmehr der aus den Erfahrungen geschöpfte allgemeine Inhalt, welcher, eben weil er gemeinsam ist, zugleich auch dem Individuum angehört. Die „eigne Brust“ giebt ihm weiter nichts als den Maassstab dafür, was das Allgemeine (d. h. Ideelle) in der Erfahrung sei. „Das aller Bestimmung von Aufsen völlig Unfähige im Menschen“ — worin also Fichte die Thätigkeit der Phantasie setzt — „nennen wir *Trieb*“; hier ein ungeschickter Ausdruck, der noch mehr als die Bezeichnung *Instinkt* die reine Bewußtlosigkeit, Passivität des Naturbedürfnisses bezeichnet. Es klingt deshalb wunderlich genug, wenn er ausruft: „Dieser und nur dieser allein ist das höchste und einzige Princip der Selbstthätigkeit in uns; er allein ist es, der uns zu selbstständigen, beobachtenden und handelnden Wesen macht“. — Haben denn die Thiere keine Triebe? Werden nicht gerade sie, und der Mensch mit ihnen, getrieben — zu einer Thätigkeit wohl, aber schwerlich zu einer auf Beobachtung sich gründenden Selbstthätigkeit, d. h. zum freien Handeln. Im Gegentheil steht der Wille mit den Trieben im Kampf. „Durch seinen Trieb ist der Mensch überhaupt Mensch“(?), durch ihn ist er „vorstellendes Wesen“. Letzteres kann zugegeben werden, doch nur, wenn man, wie von Hartmann, die Vorstellung als unbewußte faßt.¹⁾ In solchem Sinne hat aber auch die Pflanze Vorstellungen.

Es kommt dann die von Kant oder eigentlich schon von Baumgarten her bekannte Unterscheidung der theoretischen, praktischen und vorstellenden Vermögen des Menschen unter dem andern Titel des *Erkenntnistriebes*, des *praktischen Triebes* und des *ästhetischen Triebes*, was im Grunde in die Psychologie gehört; es kommt ferner die Definition von *Lust* und *Unlust*, die hier aber nicht als ästhetische Empfindungen gefaßt, sondern — wie das Beispiel mit dem Magnet beweist — wesentlich auf Befriedigung des Begehrens zurückgeführt werden, obschon später das Begehren wieder ausgeschlossen wird.

402. Weiterhin nämlich wird, fast mit den Worten Kant's, der Geschmack näher so erläutert: „Der eine Gegenstand hat unsere Billigung ohne alles Interesse., ein andrer erhält diese Billigung nicht“. Allein erst durch die besondere Beziehung (nämlich auf die Schönheit) erhält solche Billigung oder Mißbilligung

¹⁾ Vergl. *Philosophie des Unbewußten* von E. von Hartmann. 3. Auflage Duncker'scher Verlag) Berlin 1871.

die Bedeutung des Geschmacks. — Aber auch „die Fertigkeit, richtig „und gemeingültig in dieser Rücksicht zu urtheilen, wird vorzugsweise Geschmack genannt“... „Der Geschmack beurtheilt jedoch nur „das Gegebene, der Geist erschafft.. Man kann Geschmack haben „ohne Geist, nicht aber Geist ohne Geschmack“... „Das unendliche, „unbeschränkte Ziel unsers Triebes heißt Idee, und wiefern ein „Theil derselben in einem sinnlichen Bilde dargestellt wird, heißt „dasselbe ein Ideal. Der Geist ist demnach ein Vermögen der „Ideale.“ —

Alles dies sind nun weiter nichts als Worterklärungen. Solch Vermögen *heißt* „Trieb“, das Ziel solchen Triebes *heißt* „Idee“, die Darstellung der Idee *heißt* „Ideal“, das Vermögen der Ideale *heißt* „Geist“: auf solche Weise treibt Fichte Aesthetik. Wie sehr bei ihm das organisch-Zusammengehörige im Gedanken auseinanderfällt, offenbart sich übrigens noch mehr in unwillkürlichen Wendungen, als in Dem, was er sagt. Der Inhalt ist so ganz unbestimmt und, wo er bestimmter wird, meist aus Kant'schen Ideen entlehnt. Wenn er aber z. B.¹⁾ sagt: „Das Genie kehrt in unser Inneres ein und „deckt durch die Kunst, die dasselbe begleitet, auch aus Anderem die verborgenen Tiefen desselben auf“, so fallen hier Kunst und Genie, welche doch Dasselbe, nur von anderm Gesichtspunkt betrachtet, bedeuten, als nur äußerlich verbundene Elemente auseinander. Auch die Vorstellung, daß das *Genie* (nicht aus einer inneren Naturnothwendigkeit, sondern) „theils um seinen Sinn an Anderen „zu versuchen, theils um ihnen mitzuthemen, was für ihn „selbst so anziehend ist, die Gestalten in festere Körper kleide und „sie so vor seinen Zeitgenossen aufstelle“, kann man nur als philiströs bezeichnen.

Wir wollen diesen Auszug aus den (unvollendet gebliebenen) Briefen, des guten Eindrucks wegen, mit einer feinen Charakteristik zweier verschiedenen Künstlernaturen, unter denen er offenbar Schiller und Göthe gemeint hat, schließen: „Es giebt Künstler, die „ihre Begeisterung auffassen und festhalten, unter den Materialien „um sich herumsuchen und das geschickteste für den Ausdruck „wählen, die unter der Arbeit sorgfältig über sich wachen: die „zuerst den Geist fassen und dann den Erdkloß suchen, dem sie „die lebendige Seele einhauchen. Es giebt andere, in denen der „Geist zugleich mit der körperlichen Hülle geboren wird, und aus „deren Seele zugleich das ganze volle Leben sich losreißt. — Die

¹⁾ Im Anfange des 3. Briefes.

„Ersteren erzeugen die gebildetsten, berechneten Produkte, deren Theile alle das feinste Ebenmaafs unter sich und zum Ganzen halten; aber das feinere Auge kann in der Zusammenfügung des Geistes und Körpers hier und da die Hand des Künstlers bemerken. In den Werken der Letzteren sind Geist und Körper, wie in der Werkstätte der Natur, innigst zusammengeflossen, und das volle Leben geht bis in die äußersten Theile; aber wie an den Werken der Natur entdeckt man hier und da kleine Auswüchse, deren Absicht man nicht angeben kann, die man aber nicht wegnehmen könnte, ohne dem Ganzen zu schaden. Von beiden Arten hat unsre Nation Meister.“

403. Dafs Fichte nicht zu einer wahrhaft substanziellen Betrachtung der Kunst und des Gebiets des Schönen gelangte, hat seinen Grund keineswegs bloß in einem ursprünglichen Mangel an Verstandniß und Interesse für diese Sphäre, sondern hauptsächlich in der abstrakten Einseitigkeit seines Principis überhaupt. Nichtsdestoweniger bleibt er mit seinen Behauptungen immer doch noch innerhalb einer gewissen Grenze. Sein ernster, redlicher Sinn, sowie sein tiefer Instinkt für das Wahre hielten ihn, wie es scheint, davon ab, die äußersten Konsequenzen dieses abstrakten Subjektivismus zu ziehen. Gleichwohl laufen in seiner Darstellung Sätze mitunter, die, für sich genommen, schon nahe an diejenige äußerste Grenze streifen, bis zu welcher das Princip ausgedehnt werden kann, d. h. wo der ideelle Subjektivismus des Selbstbewußtseins sich in die subjektive Willkür des sich ideell wissenden Individuums verwandelt. Schon oben¹⁾ wurde ein solcher Punkt berührt; hier haben wir, um den Uebergang zu denjenigen Erscheinungen zu gewinnen, welche sich lediglich auf diese extreme Fassung des Subjektivismus stützen, noch eine Stelle aus den Briefen²⁾ hervorzuheben, um die Möglichkeit, ja Nothwendigkeit solcher Verirrung zu erweisen. Es heist dort: „Die Wirkungen der Geistesprodukte“ — welcher, wird nicht gesagt, also beliebiger — „sind für alle Menschen, in allen Zeitaltern, und unter allen Himmelsstrichen gemeingültig, wenn auch nicht immer gemeingeltend. Für Alle liegt auf der Stufenleiter ihrer Geistesbildung ein Punkt, auf welchem dieses Werk den beabsichtigten Eindruck machen würde, und nothwendig machen müßte... Was der Begeisterte in seinem Busen findet, liegt in jeder menschlichen Brust, und sein Sinn ist der Gemein-

¹⁾ Siehe S. 770. — ²⁾ Im Anfang des dritten Briefes *Ueber Geist und Buchstab* etc. S. 292 (Bd. VIII).

„sinn des gesammten Geschlechts.“ — Dies sind, gerade ihrer Vieldeutigkeit wegen, gefährliche Grundsätze, und sie haben sich in der That als gefährlich im höchsten Maasse erwiesen. Denn der eitelste Phantast und der abstruseste Schwärmer können hierauf ebenso wohl wie der echte Dichter sich berufen.

Wenn man die bis zum Rigorismus sittliche Strenge Fichte's, den bis zur Pedanterie kühlen Ernst seines Denkens, die Ehrenhaftigkeit und Lauterheit seines Charakters sich vergegenwärtigt, so sieht es fast wie eine Ironie selber aus, daß die Erfinder der *Ironie*, die Repräsentanten der genialen Libertinage zugleich und der frömmelnden Mystik — mit einem Worte die Schlegel — unmittelbar an ihn anknüpfen konnten, um aus seinen Principien, aus den reinen Geistesblüthen seiner Philosophie das Gift ihrer romantischen Geistesfreiheit zu ziehen. Aber auch das edlere, aber schwächliche Epigonenthum des Schlegel'schen Romanticismus, die Novalis, Zacharias Werner, v. Kleist, v. Arnim, Brentano u. s. f., verdankt seine Sehnsüchtelei und Gespensterscherei der durch die Schlegel destillirten Essenz des Fichte'schen Subjektivismus. Es kann daher nicht eigentlich auffallen und beweist in der That den inneren Zusammenhang dieser Richtungen mit Fichte, wenn dieser selbst von dem Enthusiasmus für die Göthe'sche Objectivität zu einer sonst unerklärlichen Begeisterung für die „religiösen Neben-, absenker der Romantik“, namentlich für Hardenberg, übergehen konnte. Sein Sohn und Herausgeber seiner Werke spricht sich darüber¹⁾ so aus: „Während ihm Jean Paul's Gefühlsweichheit ebenso „wie sein geschraubter Humor ungenießbar blieb, sah er in Novallis, besonders in seinen geistlichen Liedern, neue Quellen ächter, „tiefserfrischender Poesie seinem Zeitalter geöffnet, und Tieck's „Heilige Genovefa erregte bei ihrem ersten Erscheinen ein so nachhaltiges Interesse in ihm, daß er diese Gattung romantisch-religiöser Dramen selbst zur Darstellung philosophischer Ideen glaubte „erheben zu können“.

Wir werden später sehen, daß ein andrer großer Zeitgenosse Fichte's, Schleiermacher nämlich, anfangs ebenfalls eine entschiedene Sympathie zum Schlegel'schen Romanticismus fühlte, bis er sich schließlic, durch die Konsequenzen desselben abgestoßen, mit Entschiedenheit davon abwandte.

¹⁾ In der Vorrede zum achten Bande der Gesamtwerke S. 17.

§ 55. 2. Die beiden Schlegel.

A. Allgemeiner Standpunkt.

404. Die beiden Schlegel stehen zum Fichte'schen *Idealismus* in einem ähnlichen Verhältniss, wie Schiller, Jean Paul und Humboldt zum Kant'schen *Kriticismus*. Die Grundform beider philosophischen Systeme ist Subjektivismus, aber nach der oben gegebenen Erläuterung über den tiefen Unterschied des Kant'schen und Fichte'schen Subjektivismus¹⁾ bedarf es keiner weiteren Erklärung über den Grund, warum der ästhetische Subjektivismus der Kant'schen Popularästhetik auf einem ernsthaften Streben nach geistig substantiellem Inhalt basirte, während für die Fichte'sche Popularästhetik das geistvolle Subjekt und Das, was es aus sich producirt, allein alle Substanz enthält. Was die Schlegel also zunächst von jenen edlen Geistern trennt, ist der Mangel an wahrhafter Substantialität. Was das *Ich*, d. h. dieses sich ideell wissende Subjekt, thut, ist wohlgethan und von absoluter Geltung. Denn das Wesen dieses Subjektivismus besteht darin, daß er, als rein formales Kriterium alles Objektiven, sich überhaupt der Art indifferent gegen den Inhalt verhält, daß das Subjekt sich mit beliebigem Inhalt erfüllen oder einen solchen aus sich herausspinnen kann. So lange die Substanz der objektiven Welt noch als solche respektirt wird, indem das Subjekt sich nur bescheidet, sie nicht in ihrem Wesen erkennen zu können, vermag es sich noch damit zu erfüllen, d. h. sie in sich zur subjektiven Erscheinung bringen. Wird aber die Objektivität der Substanz überhaupt in's Subjekt verflüchtigt, so bleibt dieses allein als bestimmend, was als Substanz zu gelten habe, übrig.

Wenn man äußerlich die genannten Denker: Schiller, Jean Paul, Wilhelm von Humboldt und nun die Schlegel miteinander vergleicht, indem man sich jeden in der Eigenartigkeit seines Sich-Darstellens lebhaft vergegenwärtigt, so erscheint ihre Verschiedenheit der Art, daß sie sämmtlich in ziemlich gleichen Abständen auseinandergehen, wie etwa die vier Punkte eines Quadrats. Denn sie bieten in ihrer specifischen Subjektivität so durchaus eigenthümliche Erscheinungen dar, daß sie als völlig abgeschlossene Einheiten eine gewisse Unnahbarkeit, wie die griechischen Göttergestalten, an sich tragen. Erwäge man z. B. ihren Styl, welche Gegensätze offenbaren sich hier! Die edle, kräftige, bildreiche Diction Schiller's

¹⁾ Siehe oben No. 384 (S. 745 ff.).

gegen die sprudelnde, gleichsam in Zickzack der Antithesenreihen sprungweise fortschreitende Sprache Jean Paul's, und wiederum gegen diese beiden die geschliffene, maafsvoll abgerundete, ahnungsvoll tief sinnige Darstellung Wilhelm von Humboldt's. Diese Originalität, welche durchaus subjektiver Natur ist, bildet aber gerade als solche den gemeinsamen Charakter jener Klassiker; es ist eben der formale Subjektivismus, d. h. die unbedingte Berechtigung, welche die Individualität als schaffende auf völlig unbefangene Weise für sich in Anspruch nimmt. Näher kann man die Originalität Schiller's als den Subjektivismus des reflektirenden und sentimentalischen Pathos, als Gegensatz dazu die Originalität Jean Paul's als den Subjektivismus des Humors, wieder als Gegensatz dazu die Originalität Humboldt's als den Subjektivismus des aristokratischen Geschmacks bezeichnen. — Wie verhält sich hiezu nun die Originalität der Schlegel, und namentlich Friedrich's, als des eigentlichen Tonangebers und Chorführers dieser neuen Richtung?

405. Hier bemerken wir zunächst ein Zurückweichen des Subjektivismus, das zu frohen Hoffnungen anregt, nämlich eine gewisse, die individuelle Originalität zum Opfer bringende objektive Durchschnittsbildung der Sprache, welche bereits den nivellirenden Einfluß der modernen Zeit verräth. Allein, wenn so bei ihm die formale Originalität zurücktritt, so tritt sie im Inhalt mit um so größerer Entschiedenheit hervor. Es ist nicht mehr die naive und unbefangene Weise, wodurch sich die bloß formale Originalität, die sich dem Inhalt unterordnet, indem sie ihn sich einbildet, charakterisirt: es ist weder der Subjektivismus des Pathos, noch der des Humors, noch auch der des aristokratischen Geschmacks — Formen, die bei aller Verschiedenheit durch die aufrichtige und unbedingte Hingebung an die Idee beseelt waren —, sondern es ist jetzt der Subjektivismus des gegen jene Naivetät ironisch sich verhaltenden Selbstbewußtseins, die Originalität selbstgefälliger Eitelkeit und gesinnungsloser Frechheit. — Damit hört denn jede weitere Parallelisirung auf, und es öffnet sich ein Abgrund zwischen jenen beiden Arten der Popularästhetik.

Der Kriticismus Kant's konkretisirte sich in Schiller, Jean Paul und Humboldt zu einer zwar prägnant subjektiven, aber unbefangenen, zwar selbstbewußten, aber selbstsuchtslosen Originalität des Anschauens und Darstellens; der subjektive Idealismus Fichte's, d. h. das Princip des *absoluten Ichthums*, spitzt sich dagegen in den Schlegel zu einer abstrakten Selbstbewußtheit zu, indem sie das Moment des Allgemein-Menschlichen aus dem *Ichthum* elimini-

ren und an Stelle desselben die Zufälligkeit partikularer Ichheit, d. h. den geistigen Egoismus, setzen. So kommt der subjektive Geist zu einer autokratischen Willkür, die nichts achtet als seine eigene Unbedingtheit. Mit dem Anspruch an absolute Bedeutung und Bedeutung tritt so das geistvolle Subjekt als ganz einzelne Existenz des Geistes auf und giebt sich dadurch den Charakter selbstgenügsamen Alleinwissens und unbedingter Allgemeingültigkeit. Bei Fichte ist es nämlich nicht dieses oder jenes Selbstbewußtsein, sondern das Selbstbewußtsein, als diese Kraft des Geistes überhaupt, worin sein Princip wurzelt: es ist die im Menschen sich wissende Idee, was er als das Absolute setzt. Bei den Schlegel ist es lediglich die vom Menschen gewufte Idee, oder aktiv gefalst: der die Idee wissende Mensch, welcher als absoluter Maaßstab gesetzt wird. Alles folglich, auch das Einzelste und Willkürlichste, was der Mensch ideell weiß, besonders aber — da jeder sich selbst der Nächste — was der Mensch, „Schlegel“ genannt, weiß, ist absolut berechtigt.

Hat das Selbstbewußtsein erst diese Position eingenommen, so kann es sich weiter nur noch darum handeln, diese Alleinberechtigung durch Nachweis der ihr gegenüberstehenden Bornirtheit gründlich zu befestigen; denn in solcher Aufzeigung der Bornirtheit liegt nothwendig zugleich der indirekte Beweis von der absoluten Berechtigung des *Besserwissens*. — Es ist deshalb die fortwährende Bemühung der Schlegel, überall in der Gegenwart Bornirtheit, Verkehrt-heit und Unfähigkeit zu entdecken. Das eine Mittel, dessen sie sich dazu bedienen, ist die Vergleichung der Gegenwart mit der Vergangenheit; denn die Vergangenheit ist unschädlich, man kann sie ungestraft idealisiren, weil man darüber hinaus ist. So muß sich denn nicht nur die Antike, sondern auch die Weisheit der Inder und das katholische Mittelalter dazu gebrauchen lassen, nach Befinden den idealen Maaßstab für die Nichtswürdigkeit der zeitgenössischen Bestrebungen abzugeben. Ein zweites Mittel ist die direkte Kritik, die — des Zwecks halber — nothwenig negativ ist. Negative Kritik aber ist boshaft; sie verwendet das Epigramm statt der ruhigen Prüfung, die schonungslose Satyre statt der Erörterung der Principien, die Persifflage statt der ernsthaften Widerlegung. Da sich jedoch das auf sein Besserwissen eitle Subjekt nicht durch Leidenschaftlichkeit kompromittiren darf, weil es sich sonst als innerlich theilhaft verrathen würde — so nimmt die Kritik die Miene scheinbarer Kälte an, unter welcher sich der Hochmuth verstecken kann; d. h. die Kritik wird ironisch.

Dies ist nun die eine Seite, nämlich die Stellung nach Aufsen.

Nach Innen reagirt solche Ironie, da sie sich auf keinen substantiellen Inhalt stützt, gegen das Subjekt selbst, so daß es sich selber leer und verlassen fühlt. Diese Leere erzeugt das Verlangen nach Erfülltein. Sofern aber nichts Substanzielles vorhanden ist als das Subjekt selbst, bleibt dieses Verlangen bei der leeren Sehnsucht stehen, die unbestimmt, weil ziellos, in's wesenlos Unendliche sich ausbreitet, ohne auf etwas Konkretes zu treffen; und so entsteht jene romantische Schwärmerei in's Blaue und, in Ermangelung von Besserem, endlich in's symbolisch ausgestaffirte Sinnliche hinein. Dieses soll nun als das Wahrhafte, als die Substanz des Ideellen, das Endliche also als Unendliches gelten. Hier wäre nun der Uebergang zum Aesthetischen zu machen, und in der That haben die Schlegel, wenigstens Friedrich, daran angeknüpft (Lucinde). Allein, wie schon Hegel¹⁾ bemerkt, solche „Schönseeligkeit und Sehnsüchtigkeit ist blos krankhaft. Denn eine wahrhaft schöne Seele handelt und ist wirklich. Jenes Sehnen ist aber nur das Gefühl der „Nichtigkeit des leeren eiteln Subjekts, dem es an Kraft gebricht, „dieser Eitelkeit zu entrinnen und mit substantiellem Inhalt sich „zu erfüllen“. — In solcher *Sehnsüchtigkeit* sieht nun das von der realen Welt, welche es als prosaisch und bornirt verachtet, statt sie als konkrete Gestaltung der Idee zu begreifen, abgekehrte Subjekt statt des Geistes *Geister*, es wird gespenstersüchtig, mystisch, d. h. geheimniskrämerisch, wunder- und mondsüchtig, kurz (im negativen Sinne) romantisch. Solche negative Romantik ist denn später von den Romantikern im spezifischen Sinne, Brentano, Arnim u. s. f. auch dichterisch verwerthet worden und hat auch in die bildende Kunst, aber mehr in naiver und substanzieller Weise (durch die alte Düsseldorfer Schule), Eingang gefunden.

407. Da in der Romantik das Subjekt völlig frei gegen jeden Inhalt, als realen, erscheint, so hat sich dieser überall zu akkommodiren, in allen Punkten das Subjekt zu reflektiren. Das *Geistreiche* wird dadurch einerseits zum Sophistischen, andererseits zum Geisterhaften. In beiden Momenten ist die innere Unwahrheit, mehr oder weniger mit phantastischem Beiwerk unkleidet, der wahre Kern. Nach der Seite der Kunst wird dadurch das Poetische zum *Phantastischen*, das Schöne zum *Interessanten*, das Erhabene zum *Gesprenzten*, und blos das Lächerliche behält sein wahres Wesen, aber nur sofern es negativen Inhalt hat, nämlich als ver-

¹⁾ Vergl. seine vortreffliche Charakteristik der „Ironie“ Schlegel's im I. Bande der Aesthetik S. 84 ff.

nichtender *Witz* und verachtende *Ironie*. Eine objektive Nothwendigkeit, ein System gesetzlicher Formen, das aus dem Wesen der Idee selbst zu schöpfen wäre, hört gänzlich auf; denn die Form ist nur durch die Partikularität, der Inhalt nur durch subjektives Meinen bestimmt. Was das empfindende Subjekt, die sich ideell wissende Person, producirt, ist so das absolut Berechtigte, poetisch Nothwendige, und die zufällig sich ergebende Form enthält, als subjektiv nothwendige, zugleich das objektive Gesetz und den Maafsstab für ihren eigenen Inhalt. Drittens aber erscheint gleichwohl das ästhetische Subjekt formell geschmackvoll, eben weil es ein ästhetisches ist¹⁾. So kommt bei den Schlegel der merkwürdige Widerspruch heraus, daß sie z. B. in ihren Uebersetzungen — wo also der Inhalt als substantzieller nicht vom Subjekt selbst producirt wird, sondern gegeben ist — außerordentlich geschmackvoll in der Form sind, während sie, sobald sie an das Produciren eines eignen Inhalts gehen, ganz regellos und willkürlich verfahren, ja diese Willkür geradezu als Gesetz aufstellen. Was nun diesen Inhalt für sich als konkreten betrifft, den man durch das Epithet des *Romantischen* nur gleichsam allegorisch bezeichnet, so ist seine Bestimmung deshalb so schwierig, weil er das an sich Unbestimmte ist, d. h. die Formlosigkeit oder, was dasselbe besagt, die Subjektivität der Form, zum Princip erhebt. Was vereinigt sich nicht Alles in diesem Romantischen: die deutsche Sagenwelt und das katholische Phantasiewesen, das antike Hetärenthum und die indische Brahmanenweisheit! Ein Gemeinsames haben sie bei aller Verschiedenheit indeß doch, oder vielmehr Zweierlei: den in Nebel verschwimmenden Umriss der Form und die zum Sinnigen symbolisirte Sinnlichkeit als innersten Kern.

Dabei ist nicht zu leugnen, daß die Schlegel, und besonders der geistvollere Friedrich, außerordentlich anregend gewirkt haben. Sie waren tüchtige Alterthumskenner, ausgezeichnete Sprachforscher und überhaupt von gediegener Gelehrsamkeit; sie entwickelten eine gewaltige literarisch-kritische Thätigkeit und sind als geistvolle Männer sehr hoch zu schätzen. Wären sie dies nicht, so lohnte es sich — ihrer verderblichen Tendenz wegen — überhaupt nicht, über sie zu reden. Sie waren Talente ersten Ranges, aber keine Genies, keine Bahnbrecher der Wahrheit und im Grunde unproduktiv. Sie zu trennen, ist nicht nur schwierig, sondern auch unnöthig, weil Wilhelm, obwohl eine verständigere und kühlere Natur, doch von

¹⁾ Vergl. unten No. 421.

seinem bedeutenderen Bruder fast immer angeregt und in seinen principiellen Ueberzeugungen beeinflusst wurde. Ihre Biographie gehört der Literaturgeschichte an, doch wollen wir erwähnen, daß Wilhelm im Februar 1767 geboren wurde und bis 1845 lebte, während Friedrich 1772 geboren wurde und schon 1829 starb.

§ 56. B. Uebersicht über die ästhetischen Schriften der beiden Schlegel und ihre ästhetischen Ansichten.

1. Wilhelm Schlegel.

407. Wir haben absichtlich die allgemeine Charakteristik der Chorführer der romantischen Schule ausführlicher behandelt, um uns bei Darstellung ihrer ästhetischen Ansichten — wenigstens was Friedrich betrifft — auf das positiv Geleistete beschränken zu können. Es ist deshalb zunächst ihre kritische Thätigkeit, wenngleich sie von großer Bedeutung ist, auszuschneiden; damit fällt aber auch schon fast jede Berücksichtigung Wilhelm Schlegel's fort. Um nicht ungerecht gegen ihn zu sein, wollen wir daher hier wenigstens auf einige seiner lesenswerthesten kritischen Abhandlungen aufmerksam machen. Sie finden sich im 9. Bande seiner Werke zusammengestellt¹⁾. Die bedeutendsten darunter sind: *Die Gemälde. Gespräch. In Dresden 1789*, eine Abhandlung, die zuerst im *Athenäum* 1799 erschien, ferner *Ueber die Berliner Kunstausstellung von 1802*; *Ueber das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur*; *Ueber Täuschung und Wahrscheinlichkeit*; *Ueber Styl und Manier*. Diese aus Vorlesungen, die im Jahre 1802 zu Berlin gehalten wurden, zusammengestellten Abhandlungen sind noch am meisten principieller Art, obschon auch hier die Neigung, andre Ansichten ironisch zu behandeln, vor der objektiven Erörterung vorwaltet. Es sind einige richtige und selbst feine Gedanken darin, aber im Ganzen ist die Ausbeute nur eine geringe. Endlich ist auch noch das *Schreiben an Göthe über einige in Rom lebende Künstler* 1805 zu erwähnen, worin sich schätzbare Notizen finden. Um übrigens, da wir später nicht auf ihn zurückkommen werden, eine Probe der Weise zu geben, wie Wilhelm Schlegel Kritik trieb, mögen hier einige Sätze aus der Einleitung zu seiner *Kritik über die berlinische Kunstausstellung von 1802*²⁾ stehen.

¹⁾ Aug. Wilh. von Schlegel's sämtliche Werke. Herausgegeben von Ed. Bücking. Leipzig. Weidmann'sche Buchhdlg. 1846. (Bd. III der vermischten und kritischen Schriften.) — ²⁾ Erschien zuerst in der *Zeitung für die elegante Welt* von 1803. No. 4—9.

„Eine Ausstellung führt“ — beginnt er — „wie ich glaube, diesen Namen davon, daß Ausstellungen darüber gemacht werden. Vielleicht hat man diese Benennung deswegen einer *Aussetzung* vorgezogen, weil die letzte an das Schicksal ausgesetzter Kinder erinnert, welches in der That nicht selten ausgestellten Kunstwerken zu Theil wird: denn sonst würde dabei dieselbe Bequemlichkeit der Ableitung eintreten, daß Kunstwerke ausgesetzt würden, damit an ihnen allerlei ausgesetzt werden könnte... Hier haben wir nun eine ganze Menge moderner Apelles; der Kritiker spielt dabei die Rolle des bekannten Schusters, und mag sich hüten, nicht über die Befugniß seines Leistens hinaus zu gehen. Wenn er sich nur auf Schuhe versteht, muß er bei diesen stehen bleiben und sich nicht an das Ganze des Gemäldes wagen, außer etwa, wenn es wirklich von unten bis oben ganz Schuh sein sollte“. — Dies war damals die Art, witzig zu sein. Wir wären begierig, zu erfahren, was das Publicum und namentlich die Künstler heute zu solcher Manier, geistreiche Kritik zu treiben, sagen würden. Aber das hier Mitgetheilte ist bloß läppisch, sonst jedoch harmlos gegen das Folgende: „Da nun viele der vorliegenden Bilder sich nicht höher schwingen“ (nämlich als Schuh zu sein), „so befindet sich der Beurtheiler in einem schwierigen Gedränge zwischen der Verehrung, welche man einer berühmten Akademie der Künste in einer der Hauptstädte Europas schuldig ist; zwischen der staunenden und nachdenklichen Bewunderung, womit man eine Sammlung von Erzeugnissen des menschlichen Geistes betrachtet, welche zu Stande zu bringen nichts Geringeres als der Mittelpunkt eines großen Königreichs, freigebige fürstliche Unterstützung, überhaupt ein hoher Grad von Kultur und der Zusammenfluß der mannigfachsten Bestrebungen erforderlich ist — und der Freimüthigkeit und Wahrheitsliebe, die allein seinen Bemerkungen einigen Werth verleihen kann. Er wird, um sich aus dem Handel zu ziehen, seine Zuflucht zu Hypothesen nehmen müssen. Eine solche wäre zum Beispiel, daß die Akademie nach ihrer Weisheit eine scherzhafte Prüfung des öffentlichen Geschmack habe anstellen wollen, wie schlecht ein Kunstwerk wohl sein dürfte, ehe das Publikum es merkt. Da wäre es denn sehr lobenswürdig, daß selbst Vorsteher und Lehrer zu dieser ergötzlichen Unterhaltung die Hände geboten haben“.... Man kann aber noch eine zweite Hypothese zu Hülfe nehmen, die viel weiter reicht als die erste, da bei einer öffentlichen Anstalt billig dem Ernste ein viel weiteres Gebiet eingeräumt wird als dem

„Scherze. Hat die Akademie nicht unverkennbar die großen Grundsätze der Toleranz und Humanität durch die That predigen wollen? „Der erste wird im artistischen Fach so lauten: es soll Allen und „Jeden, nicht blos Dilettanten, sondern auch den Künstlern von „Profession erlaubt sein, so schlecht zu malen wie sie „wollen, ohne daß sie in dieser Liebhaberei gestört werden dürfen. „Der Grundsatz der Humanität: sämmtliche Urheber dieser Arbeiten „sind für wackre, rechtschaffene und artige Leute zu halten, wenn „sie schon das Unglück haben, schlecht zu malen und bildzuhauen. „Dieses kann dem Besten begegnen; und um es anschaulich darzu- „thun, haben sich nicht wenige von den Professoren, Lehrern „und Mitgliedern der Akademie aufgeopfert. Es ist, als „ob sie selbst bei ihren Werken ständen und den talentlosen, trügen „und auf jede Art untauglichen Schülern zuriefen: Laßt den Muth „nicht sinken! Seht, so arbeiten wir und sind dennoch ge- „schätzte, nützliche Bürger des Staats, und sind dennoch „zu Ehren und Würden gelangt“. — Auf Grund dieses ironischen Principis dreht sich nun das Verhältniß der Qualität um, nämlich die schlechtesten Werke sind jenes vorgeblichen humanen Zwecks halber gerade die besten, und in solcher Folge bespricht er sie auch. Und was stellt er an die Spitze dieser Muster der Mittelmäßigkeit? die Arbeiten der Shadow'schen Werkstätte! An den Portraïtbüsten Gottfried Schadow's, der damals schon Direktor der Akademie war, des Meisters der *Zietenstatue*, läßt er kein gutes Haar, im eigentlichsten Sinne des Worts; denn er äußert sich beispielsweise, „was Locke sein solle, hänge schwer wie aus dem Wasser „gezogen; die anliegenden Partien der Haare seien mit einem geriefelten Eisen oder Holze überzogen, welches für einen Koch oder „Pastetenbäcker ein brauchbares Werkzeug sein mag“ u. s. f. — Dies mag hinreichen, um Wilhelm Schlegel's Kritik zu charakterisiren. —

Weniger plump, aber kaum weniger boshaft ist sein geistvoller Bruder Friedrich; auf den wir etwas näher eingehen müssen, weil er sich im Ganzen doch in ernsthafterer Weise mit Aesthetik beschäftigt hat.

2. Friedrich Schlegel.

408. Die Wandlungen, welche Friedrich Schlegel innerlich und äußerlich durchgemacht und die sich daher ebenso in seinen Werken wie in seinem Leben als unlösbare Widersprüche abspiegeln, stellen einer einfachen Darstellung seiner ästhetischen An-

sichten unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Wäre der substantielle Inhalt seiner ästhetischen Untersuchungen sowohl an Tiefe wie an Umfang und namentlich an Reichthum konkreter Details bedeutender als er in der That ist, so würde dem kritischen Geschichtsschreiber die Pflicht obliegen, die Genesis solcher Wandlungen zu verfolgen und ihre Hauptphasen näher zu bestimmen. Denn dann wäre es der substantielle Begriff selbst, der solche Entwicklung durchgemacht hätte, nicht bloß das zufällige ästhetisirende, oder vielmehr hier das ästhetische Subjekt. Aber bei Schlegel handelt es sich wohl um das *Schöne*, das *Interessante*, die *Fülle der Natur*, weiter auch um die allgemeine Stellung der Künste zum menschlichen Bewußtsein und Genuß, allein zur näheren Bestimmung aller dieser Inhalte kommt er nur in wesentlich negativer Beziehung, d. h. durch Aufzeigung der Lücken und Schiefheiten in den bisherigen ästhetischen Ansichten, während er, sobald es sich um positive Bestimmungen handelt, nicht selten in allgemeine Schönrederei und schwülstige Symbolik sich verliert.

Dennoch ist Schlegel von relativ großer Bedeutung, nämlich durch die Tragweite, welche seine Ansichten, überschwenglich wie sie sind, gehabt haben, und dies ist auch der Punkt, den wir bei ihm vorzugsweise in's Auge zu fassen haben. Es ist hiebei ganz gleichgültig, ob er ursprünglich an Schiller angeknüpft habe oder nicht, oder ob gar sein Styl in den ersten Abhandlungen mit dem Schiller's Aehnlichkeit habe¹⁾ — was beiläufig nicht wahr ist —: dergleichen Fragen sind müßig, denn sie betreffen nur die äußere Geschichte des Gedankens. Sondern es ist vielmehr zu fragen, wie verhalten sich seine Ansichten innerlich zu denen seiner Zeitgenossen? Ein Zusammenhang ist zwischen allen bedeutenderen Geistern einer Epoche; aber nicht die Ausgangs- und Verknüpfungspunkte sind von Interesse, sondern im Gegentheil Das, was sie von einander unterscheidet, denn hierin liegt ihr spezifischer Inhalt. Durch die Bestimmung der Unterschiede tritt dann auch ihre sonstige Beziehung zu einander ganz von selbst in's Licht.

a) Das Wesen des Schönen und des Künstlerischen.

409. Von den verschiedenen umfangreicheren oder kürzeren Betrachtungen Schlegel's, welche ästhetische Gegenstände betreffen,

¹⁾ Wie z. B. Danzel, dessen großer Fleiß des Studiums sich leider oft zu sehr auf solche äußerlich-geschichtliche Fragen beschränkt, behauptet. (Siehe *Gesammelte Aufsätze*, herausgegeben von O. Jahn, Leipzig 1855, S. 67.) Auf diese Weise wird die kritische Untersuchung auf dem Gebiet der Philosophie zu einer Frage der bloßen Gelehrsamkeit.

kommt zunächst die kleine Abhandlung *Ueber die Grenzen des Schönen* in Betracht, nicht nur, weil sie seiner frühesten Zeit (1794) angehört, sondern auch besonders, weil sie die metaphysischen Grundbegriffe behandelt. Er hat sie später¹⁾ — und zwar begleitet mit einer Anmerkung — zum Abdruck gebracht. Diese Thatsache allein, sowie die Fassung der Anmerkung, welche den im Ganzen ziemlich schwülstigen und ganz unphilosophischen Inhalt der Abhandlung kurz angiebt, dürfen als Beweis gelten, daß er dieser seiner ursprünglichen Ansicht über das Schöne auch später treu geblieben ist.

„Die Abhandlung über die Grenzen des Schönen“ — so lautet die Anmerkung — „bemüht sich, die Idee des Schönen in „ihrem Zwiespalt mit dem Wesen der Kunst zu betrachten; „indem nämlich zuerst Klage darüber geführt wird, wie das Schöne „in der Kunst immer nur unvollständig, einseitig, ge- „trennt und in seine Elemente zerspalten zur Erscheinung „und Wirklichkeit gelangt; dann aber auch nachgewiesen und „angedeutet wird, wie das Schöne und seine Bestandtheile nicht „blos in der Kunst, sondern ursprünglich auch in der Natur „und in der Liebe gefunden werden, und wie erst in vollendetem Einklang dieser drei Elemente das vollständige, „wahre und höchste Schöne hervorgeht, wo die Fülle der Natur „und die Einheit der Liebe zum Ebenmaafs der Kunst „zusammenstimmen. So genommen, ist die Idee des Schönen nicht „mehr getrennt von der Idee des Wahren, als der Fülle alles „lebendigen Wirklichen“ — (?) —, „noch von der Idee des „Guten, als der geordneten Liebe“ — (?) —; „und eben darauf „ist dieser Versuch gerichtet, jene griechische Idee des Schönen in „ihrer ganzen Vollständigkeit und höchsten Vollkommenheit zu ergreifen²⁾. Die Fülle aber und die Einheit sind hier in einem viel „höheren Sinne zu nehmen, als wie es damals“ — nämlich zur Zeit der Abfassung des Aufsatzes — „in unsrer deutschen Philosophie üblich war, wo sie blos(!) als Elemente des Denkens, des „Begriffs, oder des beschränkten Daseins genommen wurden. „Unter der Fülle wird hier verstanden die unendliche Fülle des „Lebens der schöpferischen Natur“ — ist dies kein Begriff? — „in „der anwachsenden Schöne ihrer unermesslich herrlichen Entfaltung;

¹⁾ Im IV. Bande seiner *sämmtlichen Werke* (Wien 1822), welcher den II. Theil der *Studien des klassischen Alterthums* umfaßt. — ²⁾ Unmittelbar vor dieser Abhandlung geht nämlich der Aufsatz *Ueber die Diotima* vorher, welcher die weibliche Bildung im Alterthum behandelt.

„unter der Einheit aber nicht irgend eine äußere Einheit — als ob sich das Denken bloß auf solche Äußerlichkeiten richte! —, „sondern die innere, ewige Einheit der Seele, oder die Liebe: „und so ist auch das Ebenmaafs in diesem Sinne nicht bloß auf „die Kunst beschränkt, sondern es ist der ordnende Geist, der alle „Bildung, bewußt oder unbewußt, leitet und bestimmt, und selbst „ihr Wesen ist“. —

Gegenüber solchem bornirten Vornehmthum gegen das *bloße* Denken kann man zunächst geltend machen, daß solche Ausdrücke, wie „Fülle“, „Einheit“, „Ebenmaafs“, „Liebe“ u. s. f. entweder Begriffe sind, die von Schlegel näher bestimmt werden sollen, oder daß diese näheren Bestimmungen derselben lediglich als begrifflose und schwülstige Phrasen erscheinen. — Aber es ist eben das Kennzeichen phantastischer Gemüther, gegen die Begriffe und das Begreifen solche Verachtung zu zeigen, um ihrer eignen Unklarheit den Charakter von besonderer Tiefe zu geben; einer Tiefe, die der eines Brunnens gleicht, welche, da ihr das Licht fehlt, nur scheinbar ist. Denn die Tiefe des wirklichen Denkens ist durchsichtig und tageshell, wie die des ruhigen Meeres, welches den Himmel abspiegelt.

410. Was ist nun aber das Resultat dieser mysteriösen Definition des Schönen? Denn man glaube nicht, daß die Abhandlung selbst, die hier vortrefflich charakterisirt ist, weiteren Aufschluß giebt. Geht sie etwa über die *harmonische Totalität* Wilhelm von Humboldt's hinaus, oder selbst über den *ästhetischen Menschen* Schiller's? — In keiner Weise; nur daß Humboldt's und Schiller's Ideale einfacher und bestimmter vor unsrer Vorstellung stehen, und vor Allem, daß sie einen wesentlich ethischen Gehalt haben. Mehr noch unterscheidet aber das Schlegel'sche Ideal sich von jenen durch die strenge Abscheidung der *Kunst* als einer bloßen Einseitigkeit des Schönen. Hier begegnet uns zum ersten Mal der Begriff des *Künstlerischen* als eines bloß formalen Elements. „Der ordnende Geist“, als das Ebenmaafs, soll „das Wesen der Kunst“ sein. So gefaßt, geht das Schöne allerdings nicht bloß in dem Sinne über das Künstlerische hinaus, daß es überhaupt als ein Allgemeineres gefaßt wird (denn dies könnte man zugeben), sondern es tritt vielmehr in Zwiespalt damit. Dieser Punkt ist von Wichtigkeit. Das Schöne ist allerdings ein Allgemeineres, denn es giebt außer dem Kunstschönen auch ein Naturschönes; allein in der Entwicklung des allgemeinen Begriffs des Schönen aus der ganz abstrakten metaphysischen Idee bis zu seinen konkreten Gestaltungsformen nimmt das *Kunstschöne* die höchste Spitze ein, denn es ist die kon-

kreteste und darum vollendetste Gestaltung des Schönen. Nicht so bei Schlegel; hier geht das Schöne so über das *blos* Kunstschöne hinaus, daß es als Einheit der Elemente der *Fülle des Naturlebens*, der *Seeleneinheit* und des *Ebenmaaßes* — und nur dem letzteren gehöre die Kunst an — etwas unendlich Höheres als die Kunstschönheit ist; mit andern Worten: das Kunstschöne ist ihm nur etwas Aeußerliches, rein Formales. Es ist ihm nicht Einheit von Idee und Gestaltung, nicht die in die Erscheinung tretende Idee, sondern als bloßes *Ebenmaaß* indifferent gegen den Inhalt. Im Grunde stimmt es so mit dem formalistischen Princip des ästhetischen Realismus Herbarts¹⁾ zusammen, nur daß dieser das Schöne überhaupt — nicht *blos* das Kunstschöne — auf die *reine Form* beschränkt, während er Das, was der Idealismus überhaupt sonst noch *schön* nennt, von dieser Sphäre gänzlich ausscheidet. Wenn jemals der Satz, daß die Extreme sich berühren, Anwendung fand, so ist das hier der Fall. Die Erklärung davon liegt einfach darin, daß der abstrakte Idealismus und der abstrakte Realismus eben beide abstrakt sind und daher nothwendig in ihrem, der konkreten Wahrheit, welche in der Einheit solcher entgegengesetzten Elemente besteht, abgewendeten Ideengänge „auf der entgegengesetzten Seite“ zusammentreffen müssen. Eine gleiche Erscheinung haben wir bei dem Gegensatz des *Empirismus* und *Idealismus* in der Philosophie der Engländer und Franzosen im 17. u. 18. Jahrhundert beobachtet²⁾.

Wie durchaus Schlegel damals die Kunstschönheit nur als etwas Formales ansah, geht aus zahlreichen Stellen der Abhandlung selbst hervor, z. B. wo er den Beweis führen will, daß „das Schöne in „der Kunst immer einseitig, getrennt und in seine Elemente zerspalten zur Erscheinung gelange“ — eine Behauptung, die der Humboldt'schen Ansicht, daß in jeder Kunst alle gleichsam angedeutet seien, geradezu widerspricht —. „Wer in der Musik allein schwelgt“ (warum gerade schwelgt?), „verschwebt in Unbestimmtheit, wer nur „den Marmor liebt“ (liegt denn die Schönheit im Stoff?), „wird „zuletzt zu Stein“ (!); „wer in der Poesie allein lebt, verliert beides, „Kraft und Bestimmtheit, wird endlich zum Traum“ (!) Dies sieht fast wie ein Selbstbekenntniß aus. „Durch die Kunst allein wird „der Mensch zu einer leeren Form“ (ja, wenn die Kunst eben weiter nichts ist als leere Form); „durch die Natur allein wird er „wild und lieblos“. — Diesen Gegensatz der Natur und Kunst als des *blos* Stofflichen zum *blos* Formalen soll nun die *Liebe* aufheben,

¹⁾ Siehe unten No. 546. — ²⁾ S. oben S. 278 ff.

deren höchste Form „die Neigung zu Gott, als dem höchsten Urbilde „des unvergänglich Schönen“, sei. Es ist dies lediglich die platonische Abstraction, welche dann noch durch eine (später hinzugefügte) Anmerkung näher dahin illustriert wird: „Die Vernunft“ — verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft! —, „indem sie den leeren Raum des eiteln Denkens „mit dem Widerschein der eignen Ichheit“ — das ist das treffendste Bild der Schlegel'schen *Vernunft* — „im erkünstelten „Glauben ausfüllt, gelangt nicht zum lebendigen Gefühl der ewigen „Liebe, geschweige denn zur Hoffnung der göttlichen Gegenliebe; „welche Idee des unversieglichen Lebens wir nur im Lichte der „Offenbarung finden konnten und zu erkennen im Stande sind“.

Hier haben wir den fromm gewordenen Verfasser der *Lucinde*, wie er leibt und lebt. — Dasselbe Thema variirt Schlegel später (oder vielmehr mit der Anmerkung ziemlich gleichzeitig) in seiner zwölften Vorlesung *Ueber die Philosophie des Lebens*¹⁾, obschon er hier über die bloß formale Bedeutung des Kunstschönen einen Schritt hinausthut zu einer höheren, offenbar durch Hegel's Vorlesungen über Aesthetik²⁾ bereits beeinflussten Auffassung des Kunstschönen als des ideell Bedeutsamen, was er als das *Symbolische* bezeichnet. Jetzt wird nun mit einem Male „die Schönheit der Kunst die „andere bildliche Seite derselben göttlichen Wahrheit“: hier ist nicht mehr die bloße *Schönheit der Form* alleiniger Zweck der Kunst, sondern nur unter der Bedingung Zweck, daß dabei „Rücksicht genommen werde auf die andern gegebenen Verhältnisse und „Beziehungen des Ausdrucks, des Charakters, der äußeren Bestimmung und ganzen Bedeutung“; jetzt ist ihr Inhalt „ein Gedanke, d. h. die Idee des Gegenstandes oder der Gestalt als der „innere Sinn und die innere Bedeutung desselben“.

Wir werden am Schluß unsrer Betrachtung, wo wir die Ansichten Schlegel's über die Stellung der einzelnen Künste zusammenstellen, auf diese Vorlesung noch einmal zurückkommen; zunächst müssen wir einen Blick auf ein anderes Werk von ihm werfen, das ebenfalls zu seinen frühesten gehört und eigentlich die Hauptquelle für seine ästhetischen Grundansichten bildet; nämlich auf seine in mehrfacher Beziehung bedeutende und namentlich hinsichtlich des

¹⁾ Im XIII. Bande seiner Werke. — ²⁾ Die ersten Vorlesungen über Aesthetik hielt Hegel zu Heidelberg im Jahre 1818; die späteren zu Berlin datiren von 1820, 1823, 1826, 1828; während Schlegel erst in dem letztgenannten Jahre zu Wien seine Vorlesungen *Ueber Philosophie des Lebens* hielt, also 10 Jahre nach Hegel's erstem Auftreten.

negativen Fortschritts, welchen er in der Geschichte der Aesthetik bezeichnet, für uns wichtige Schrift *Ueber das Studium der griechischen Poesie*.

b) Das Interessante als Wesen der modernen Kunst.

411. Diese Abhandlung¹⁾ schließt sich der Zeit nach ziemlich nahe an den kleinen Aufsatz *Ueber die Grenzen des Schönen* an, denn sie fällt in das Jahr 1795²⁾; allein Schlegel nimmt darin bereits eine feste Position gegen die Kunstanschauung seiner Zeit, namentlich hinsichtlich der Poesie, indem er davon ausgeht, „daß die „moderne Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch „nicht erreicht hat, oder daß ihr Streben überhaupt kein festes „Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung hat.“ Bei dem Nachweis dieser „in die Augen springenden“ Thatsache kommt er auf den Satz, daß in den Werken der modernen Poesie „beinahe jedes „andere Princip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst aufgestellt werde als das Schöne“. In der *Vorrede*³⁾ drückt er sich noch stärker aus: „Giebt es reine Gesetze der Schönheit und der „Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten“. — Was heißt aber „reine Gesetze der Schönheit“? Versteht er darunter vielleicht „Gesetze der reinen Schönheit“ und unter der letzteren wieder die Antike? Fast scheint dies aus dem Folgesatz, daß jene Gesetze dann *ohne Ausnahme* gelten müßten, hervorzugehen. Denn unmöglich kann er damit behaupten wollen, daß die Gesetze für alle Künste dieselben seien, daß z. B. die Plastik nach denselben Gesetzen verfare wie die Malerei u. s. f. Er fährt fort: „Nimmt man aber „diese reinen Gesetze, ohne nähere Bestimmung und Richtschnur „der Anwendung, zum Maassstab der Würdigung der modernen „Poesie, so kann das Urtheil nicht anders ausfallen, als daß die „moderne Poesie, die jenen reinen Gesetzen fast durchgängig „widerspricht, durchaus gar keinen Werth hat. Sie macht „nicht einmal Ansprüche auf Objectivität, welches doch die „erste Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen Werthes „ist, und ihr Ideal ist das Interessante, d. h. die subjektive „ästhetische Kraft“. Man sieht aus den letzten Worten, daß Schlegel

¹⁾ Im ersten Bande der „*Historischen und kritischen Versuche über das klassische Alterthum*.“ Neustrelitz 1797. Wir citiren diese Ausgabe. — ²⁾ D. h. in dasselbe Jahr, in welchem Schiller's bedeutendste Abhandlungen erschienen: *Ueber Anmuth und Würde*, die *Briefe über ästhetische Erziehung* und besonders *Ueber naive und sentimentale Dichtung*, worauf manche Stellen der obigen Schrift Schlegel's Bezug nehmen. — ³⁾ S. VIII ff.

ein sehr geschärftes Gefühl für das Wesen des Modernen hat; auch ist in dieser Charakteristik nicht eigentlich ein Tadel der modernen Poesie enthalten, wenn er ihr auch die Objektivität abspricht. Ob er darin Recht hat, ist eine andere Frage; Wilh. v. Humboldt wenigstens rechnet in seiner Abhandlung *Ueber Herrmann und Dorothea* gerade die Objektivität zu den höchsten Eigenschaften des Gedichts, und Schlegel selbst stimmt später, im Widerspruch gegen die obige Stelle, damit überein.¹⁾

In Wahrheit geht Schlegel's Absicht nur dahin, den Schwerpunkt der modernen Poesie, d. h. der *subjektiven ästhetischen Kraft* außerhalb des *bloßen* Schönen in ein Moment zu verlegen, welches ein specifisch anderes sei. Denn er fährt fort: „Man hat schon viel gewonnen, wenn man sich nicht leugnet, daß das Gefühl solchem Urtheil laut widerspricht. Dies ist der kürzeste Weg, den eigentlichen Charakter der modernen Poesie zu entdecken, das Bedürfnis einer klassischen Poesie zu erklären und endlich durch eine sehr glänzende Rechtfertigung der modernen überrascht und belehrt zu werden“. Er deducirt nun weiter, daß, da (nach Kant) „das charakteristische Merkmal des *Schönen* darin beruhe, daß das Wohlgefallen an demselben uninteressirt sei, es also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden sei“. Das *Interessante* ist es, was den „Shakespeare vom Sophokles unterscheidet“, es ist die „Einheit des Sentimentalen und Charakteristischen“. In dieser Weise glaubt er den Schiller'schen Gegensatz der antiken und modernen Poesie zu ergänzen.

Kehren wir von der Vorrede zum Text¹⁾ zurück: „Das Schöne“ — sagt er hier — „ist so wenig das herrschende Princip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenngleich ungern, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Ueberfluß aller Kräfte giebt, welche eine gleiche, wenn nicht höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Uebereinstimmung.“ — Es liegt hierin, aber ohne daß er demselben die Richtung auf die volle Wahrheit giebt, das richtige Gefühl, daß das Moment des *Häßlichen* als des nothwendigen negativen Moments der absoluten Idee der Schönheit (denn ohne

¹⁾ S. unten No. 413. — ²⁾ S. 7.

solch' negatives Moment wäre sie nicht absolut, sondern nur positiv, d. h. abstrakt und einseitig) für die Konkrescirung des Ideals zum individuell Schönen, d. h. zum Charakteristischen, wesentlich ist. Dies negative Moment ist es, was Shakespeare zu einem so großen Charakteristiker in der Darstellung macht; durch seine Narren und Fallstaffs, seine Richard's und Jago's u. s. f. erhebt sich die Tragik bei ihm gerade zu einer solchen Höhe unerreichbarer Lebenswahrheit; ebenso, in formaler Beziehung, sein Humor inmitten des tiefsten Schmerzes u. s. f. — Schlegel geht dann in eine Kritik des Geschmacks der damaligen Zeit ein, welche viel Wahres enthält, aber hier nicht in Betracht kommen kann, um daran drei Fragen zu knüpfen: „Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie?“ — „Kann sie erreicht werden?“ und „Welches sind die Mittel dazu?“. — Wir haben aus der Beantwortung derselben nur die Punkte hervorzuheben, worin sich seine Principien offenbaren.

412. Aus seinem Satze, daß „nicht das Schöne“ — aber was das Schöne sei, wird nicht gesagt¹⁾ — „Princip der modernen Kunst „sei, sondern das *Charakteristische*, das *Interessante* und das *Philosophische*“²⁾, folgert er, daß die „ästhetische Kunst“ — als ob letzterer Begriff und nicht der erstere der allgemeinere sei — „als „eine besondere Abart neben moralischer Kunst und philosophischer Kunst zu statuiren sei, je nachdem das Schöne oder das „Gute oder das Wahre bezweckt werde“. Er versucht dies sogar an den einzelnen Künsten nachzuweisen. „Giebt es nicht eine charakteristische Malerei, deren Interesse weder ästhetisch noch historisch, sondern rein physiognomisch, also(!) philosophisch, deren „Behandlung aber nicht historisch, sondern idealisch ist?.. Auch „in der Musik“ — fügt er hinzu — „hat die Charakteristik individueller Objekte ganz wider die Natur dieser Kunst überhand „genommen“. — Die Verwirrung in allem Diesem und die daraus entspringende Unverständlichkeit beruht lediglich darin, daß er die Begriffe *Schönheit*, *idealisch*, *ästhetisch* nicht erörtert, sondern einfach verlangt, daß man seine, etwa aus dem Zusammenhange sich ergebende Auffassung als maßgebend betrachte. In dieser Weise wird aber seine ganze Deduction ein Cirkel. So kommt er z. B. zu einem Gegensatz zwischen der philosophischen Tragödie und der ästhetischen Tragödie³⁾. Diese sei „die Vollendung „der schönen Poesie, bestehe aus lauter lyrischen Elementen und

¹⁾ Siehe unten No. 415, wo diese Frage beantwortet wird. — ²⁾ A. a. O. S. 47. — ³⁾ S. 54.

„ihr Resultat sei die höchste Harmonie: jene sei das höchste Kunstwerk der didaktischen Poesie, bestehe aus lauter charakteristischen Elementen, und ihr endliches Resultat sei die höchste Disharmonie... Ihre Katastrophe sei tragisch: nicht so ihre ganze Masse; denn die durchgängige Reinheit des Tragischen (eine nothwendige Bedingung der ästhetischen Tragödie)“ — abermals, was heißt hier *Reinheit*? — „würde der Wahrheit der charakteristischen und philosophischen Kunst Abbruch thun“. Er wählt dann den *Hamlet*, um daran seine Theorie durchzuführen und Shakespeare als den Hauptvertreter der modernen Poesie zu charakterisiren. Aber „die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorübergehende Krise des Geschmacks¹⁾“, denn sie muß sich endlich „selbst vernichten“. Diese Stelle ist übrigens nur interessant wegen einer feinen Bemerkung über das im *Interessanten* oder Charakteristischen (was Dasselbe objektiv ausdrückt) liegenden Moments des Negativen (Häßlichen). Jene *Selbstvernichtung* nämlich (deren Nothwendigkeit freilich unbewiesen bleibt — denn was er als *Katastrophen* anführt, sind nur Verirrungen —) erfolge auf doppelte Weise, indem einerseits, wenn „die Richtung mehr auf ästhetische Energie gehe, der Geschmack, der alten Reize je mehr und „mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren, d. h. „zum Piquanten und Frappanten übergehen werde“; eine Konsequenz, die indess hinsichtlich des *Charakteristischen* auf der irrigen Auffassung desselben als eines bloß subjektiv Interessanten beruht, während es vielmehr wahrhaft objektiv, weil am bestimmtesten individualisirend ist. — Er sieht nun in dieser Fortbildung des Interessanten „die Vorboten des nahen Todes“. Aber es sei dies nur die eine Seite: auf der andern werde es sich, fügt er hinzu, „zum *Faden* und zum *Choquanten*“ abschwächen, welches letztere „drei „Unterarten habe: das *Abenteuerliche*, das *Ekelhafte* und das *Gräßliche*“. Dies sei die „natürliche Entwicklung des Interessanten“.

Wenn man auf die nachromantische Entwicklung der Kunstanschauung — und zwar nicht nur im Bereich der Poesie, sondern auch in dem anderer Gebiete, namentlich der Musik und der Malerei — einen prüfenden Blick wirft, so kann man nicht leugnen, daß Schlegel's Ansicht von der Sache außerordentlich viel Wahres enthält. — Außerdem aber ist diese Stelle noch in andrer Beziehung von Wichtigkeit, insofern nämlich in jener Begriffsgliederung ein immerhin bemerkenswerther Anfang zu einer Systematisirung

¹⁾ A. a. O. S. 66.

des *Häßlichen*, als des Negativen im Aesthetischen überhaupt, gemacht ist, obgleich natürlich eben nur ein Anfang. Denn das Gebiet des Häßlichen ist ein viel reicheres; in dem Grade, daßs die Schattenreich des Aesthetischen dem Lichtreich desselben, d. h. der Welt des Schönen, als symmetrisches Gegenbild gegenübersteht, sofern jeder konkreten Begriffsbestimmung des Schönen eine analoge des Häßlichen entsprechen muß.¹⁾

Indem wir also, um Schlegel gerecht zu werden, konstatiren, daßs er zuerst es gewesen, welcher die Wichtigkeit des Begriffs des *Häßlichen* für die Aesthetik geltend gemacht hat, müssen wir, da er später²⁾ noch einmal — und zwar in sehr bewußter Weise — auf dies Thema zurückkommt, noch etwas länger bei dieser Frage verweilen. Er bemerkt nämlich: „Wie unvollständig und lückenhaft „unsre Philosophie des Geschmacks und der Kunst noch sei, kann „man schon daraus abnehmen, daßs es noch nicht einmal einen namhaften Versuch einer Theorie des Häßlichen giebt. Und doch „sind das *Schöne* und das *Häßliche* unzertrennliche Korrelate. „Wie das *Schöne* die angenehme Erscheinung des Guten, so ist das „*Häßliche* die unangenehme Erscheinung des Schlechten“ —. Diese Definition ist freilich für beide Seiten ziemlich oberflächlich; aber sie zeigt doch die Nothwendigkeit auf, beide Begriffe auf einander zu beziehen. Theilweise geht er auch zu näherer Bestimmung fort, indem er z. B. die Verzweiflung als *erhabne Häßlichkeit* definirt. Im Ganzen sind freilich seine Erklärungen nur dürftig und unklar. Einmal faßt er die Negativität des Häßlichen bloß als kontradiktorischen, das andere Mal als konträren Gegensatz. So z. B. sagt er: „Der Gegensatz reicher Fülle (eine Bestimmung der Schönheit) sei „Leerheit, Monotonie, Geistlosigkeit; der Harmonie stehe Mißverhältnis und Streit gegenüber, also Disharmonie“. Das ist ganz unlogisch; vielmehr, wenn der Fülle Leerheit *gegenübersteht*, so steht der Harmonie nicht Disharmonie, sondern Monotonie gegenüber. Schon darin, daßs Monotonie und Disharmonie beiderseits als Gegensätze des Schönen gefaßt werden, liegt ein Widerspruch. Das *Häßliche* kann nicht zugleich Disharmonie und Monotonie, noch weniger Disharmonie und Mangel sein. Letztere beiden Eigenschaften aber sollen das dem Erhabenen (als *unendlicher Fülle* und *unendlicher Harmonie*) entgegengesetzte *Häßliche* kennzeichnen. Für die Verzweiflung als *erhabene Häßlichkeit* ist die Bezeichnung

¹⁾ Den bisher vollständigsten Versuch einer Systematisirung des Häßlichen hat Karl Rosenkranz in seinem geistvollen Buche *Aesthetik des Häßlichen* gemacht. Siehe unten No. 525 ff. — ²⁾ A. a. O. S. 167.

des darin liegenden Negativen durch *Mangel*, selbst wenn dieser „unendlich“ sein soll (was Unsinn ist), gerade so falsch, als wenn man den Gegensatz von Freude nicht als Schmerz, sondern als Gefühllosigkeit bezeichnen wollte, und doch sagt er in demselben Augenblick, die „Verzweiflung sei absoluter Schmerz“.

Dies Schwanken zwischen den Momenten der Negativität und der bloßen Negation läßt Schlegel nicht zum wahren Begriff des Häßlichen kommen. Das Schöne zieht an, daß Häßliche stößt ab. Wäre es bloß Abwesenheit des Schönen, so müßte es in uns nicht Unlust, sondern Gleichgültigkeit erregen. Die Vorstellungen des *Anziehenden* (was bei seinem *Interessanten* so nahe lag) und *Abstoßenden* hätten ihn wohl auf die Bestimmung des Verhältnisses der Polarisation führen können, in welcher das Wesen der Beziehung dieser beiden, von ihm selbst als korrelat bezeichneten Begriffe wurzelt. In der That ist er oft nahe daran, z. B. wenn er sagt, daß „in der höchsten Stufe der Häßlichkeit noch immer etwas „Schönes enthalten“ sei —: diesen Satz hätte er auch umkehren, ja sogar behaupten können, daß die höchste Sphäre oder Stufe des Schönen, nämlich das Kunstschöne, ohne den Begriff des Häßlichen gar nicht denkbar sei, da nur durch dieses Moment der Negativität es zum Charakteristischen wird, welches die Möglichkeit der Individualisation des absoluten Ideals enthält. Nur wenn das negative Moment am unrechten Orte erscheint, wo es also nicht charakteristischer Ausdruck eines Innern ist, nimmt es das Gepräge des Häßlichen, d. h. des Unkünstlerischen, an. Kind und Greis z. B., oder Mann und Weib, bilden charakteristische Gegensätze. Wenn nun ein charakterisirendes Moment, z. B. Runzeln auf ein Kind, oder muskulöse Formen auf ein Weib übertragen werden, so erscheinen sie „häßlich“, weil sie uncharakteristisch sind. Ebenso würde ein kindlich aussehender Greis oder ein weibisch aussehender Mann „häßlich“ sein. — Ueber keinen Begriff herrschten — bis in die neueste Zeit hinein — soviel unklare und einseitige Vorstellungen wie über den Begriff des *Häßlichen*, der das wahre Salz des Kunstschönen ist.

413. Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Schlegel's Betrachtung der modernen Poesie zurück. Er wirft nach jener Verkündigung der bevorstehenden Selbstvernichtung des Interessanten die Frage auf, worauf sich die Hoffnung gründe, daß es besser werden könne und welche Wendung die moderne Poesie zu nehmen habe, damit diese Hoffnung verwirklicht werde? „An ästhetischer „Kraft“ — meint er — „fehlt es den Modernen nicht, wenn ihnen

„gleich noch eine weise Führung fehlt... Die berüchtigte deutsche Nachahmungssucht und (die damit zusammenhängende) Charakterlosigkeit ist im Ganzen als Vielseitigkeit ein echter Fortschritt der ästhetischen Bildung“. Auch hierin liegt viel Wahres. Die Leichtigkeit der Deutschen, sich jeder fremden Eigenthümlichkeit zu akkommodiren, erscheint allerdings einerseits als Unselbstständigkeit gegenüber der Entschiedenheit und Bestimmtheit andrer Nationen; aber man darf nicht verkennen, daß in jener Schrankenlosigkeit etwas wesentlich allgemein Menschliches liegt, wenn man sie mit der Einseitigkeit und Beschränktheit nationaler Kraft, z. B. bei den Polen, Ungarn, auch Franzosen und Engländern, vergleicht. Im Grunde nämlich deutet jene Akkommodationsfähigkeit auf größere Tiefe und weiteren Umfang; denn was man Nachahmungssucht nennt, ist theils ein Beweis, daß die Deutschen das Charakteristische an anderen Nationen zu würdigen wissen, theils die Fähigkeit, sich in fremde Vorstellungsweisen hineinzuversetzen. — Göthe's Poesie ist daher auch für Schlegel „die Morgenröthe echter Kunst und reiner Schönheit“. — Selbst in der Periode seiner interessanten Dichtungsweise stehe er über Shakespeare. „Was im Hamlet nur Schicksal, Begebenheit — Schwäche ist, ist im Faust Gemüth, Handlung, Kraft“. Allerdings, aber die poetischen Zwecke sind ganz verschieden; Shakespeare wollte weder einen *Faust*, noch Göthe einen *Hamlet* schaffen. „Das Ziel Göthe's“ — fährt er fort — „ist das Objektive; in ihm ist nicht bloß Kraft, sondern auch Ebenmaafs: er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierirten und dem Objektiven... Dieser große Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Stufe der ästhetischen Bildung. Seine Werke sind eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das Objektive möglich und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sei... Das Objektive wird durchgängig herrschend werden; dann hat die ästhetische Bildung den entscheidenden Punkt erreicht.“ —

So weit ist seine Ansicht gewiß zu acceptiren und nur dies dagegen zu sagen, daß sie sich schwer mit seinen früheren Aeußerungen über die nothwendige Entwicklung des Interessanten, als welches der ausschließliche Charakter der modernen Poesie sei, vereinigen läßt. Aber nun kommt eine selbst in der logischen Anknüpfung unverständliche Wendung. An diesem *entscheidenden* Punkt — fährt er fort — kann „die ästhetische Bildung sich selbst überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äußere Gewalt in ihren Fortschritten aufgehalten oder (etwa durch eine physische

„Revolution“) völlig zerstört werden. Ich meine die große moralische Revolution“ — dies *ich meine* ist ganz unverständlich. Worauf soll es sich beziehen? Auf das *Aufhalten des Fortschritts durch äußere Gewalt?* —, „durch welche die Freiheit im Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entschiedenes Uebergewicht über die Natur bekommt...“ Dies ist leeres, zusammenhangsloses Geschwätz, wie die ganze folgende Erörterung. Er spricht dann von „unendlicher Perfektibilität“, von der Nothwendigkeit der Kunst als eines „freien Spiels“, vom „Schein“ — führt also Schiller'sche Gedanken ein — und verkündigt, obschon Göthe für ihn schon die „Morgenröthe echter Kunst und Schönheit“ war, die Nothwendigkeit einer ästhetischen Revolution mit der Richtung auf das Objektive.

Es ist außerordentlich bezeichnend für Schlegel, daß gerade er, der Verkündiger des abstrakten poetischen Subjektivismus, hier im Anfang seiner Laufbahn soviel von *Objektivität* redet, als ob er, gleichsam in sich selber die Richtung seines Geistes vorahnend, hiegegen ankämpfen wolle. Eben dahin zielen die beiden *Postulate*, welche er für die ästhetische Revolution aufstellt, nämlich *ästhetische Kraft* und *Moralität*¹⁾. Gleich darauf aber dünkt ihm auch dies nicht zureichend, da er zugleich als Bedingung dieser Postulate eine *vollkommen ästhetische Gesetzgebung* fordert. Und hier folgt dann einer jener wahrhaft divinatorischen Lichtblicke, welche vor der intuitiven Kraft des Schlegel'schen Geistes Respekt einflößen müssen: er ahnt deutlich, daß die Zukunft der modernen Kunst (weil sie nämlich, aus der Einheit mit sich in Zwiespalt gerathen, gleichsam aus dem Paradiese der naturgemäßen Existenz vertrieben sei) nur durch eine wissenschaftliche Aesthetik garantirt werde²⁾. Er hat zwar dabei — wie überhaupt durch die ganze Abhandlung — vorzugsweise die Poesie im Auge, allein seine Worte gelten ebensowohl, vielleicht noch zwingender, für die übrigen Künste. Wir lassen diese wichtige Stelle hier im Zusammenhange folgen.

414. „Eine vollkommene ästhetische Gesetzgebung würde das erste Organ der ästhetischen Revolution sein. Ihre Bestimmung wäre es, die blinde Kraft zu lenken, das Streitende in Gleichgewicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der ästhetischen Bildung eine feste Grundlage, eine sichere Richtung und eine gesetzmäßige Stimmung zu ertheilen. Die gesetzgebende Macht der ästhetischen Bildung der Modernen dürfen wir aber nicht

¹⁾ A. a. O. S. 98. — ²⁾ Vergl. den Schluß unseres Vorworts.

„erst lange suchen. Sie ist schon konstituiert. Es ist die Theorie;
 „denn der Verstand war ja von Anfang an das lenkende Princip die-
 „ser Bildung. — Verkehrte Begriffe haben lange die Kunst be-
 „herrscht und sie auf Abwege geführt; richtige Begriffe müssen
 „sie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen. Von jeher
 „haben auch sowohl die Künstler als das Publikum der Modernen
 „von der Theorie Zurechtweisung und befriedigende Gesetze
 „erwartet und gefordert. Eine vollendete ästhetische Theorie
 „würde aber nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung
 „sein, sondern auch durch Vertilgung schädlicher Vorurtheile die
 „Kraft von manchen Fesseln befreien und ihren Weg von Dornen
 „reinigen. Die Gesetze der ästhetischen Theorie haben aber nur
 „insofern wahre Autorität, als sie von der Majorität der öffent-
 „lichen Meinung anerkannt und sanctionirt worden sind. Wenn
 „das Bedürfnis allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters
 „ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschliches Ansehn von
 „kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig
 „und verjährte Vorurtheile zerfallen von selbst. Dann kann die
 „Theorie nur durch vollkommene und freie Uebereinstimmung mit
 „sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehn verschaffen
 „und sich zu einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. Nur
 „durch Objektivität kann sie ihrer Bestimmung entsprechen. — Ge-
 „setzt aber auch, es gäbe eine objektive ästhetische Theorie, welches
 „mehr ist, als wir bis jetzt rühmen können: keine Wissenschaft
 „bestimmt nur die Ordnung der Erfahrung, die Fächer für den In-
 „halt der Anschauung. Sie allein würde leer sein, und nur in
 „Verbindung mit einer vollkommenen Geschichte würde sie die
 „Natur der Kunst und ihrer Arten vollständig kennen lernen. Die
 „Wissenschaft bedarf also der Erfahrung von einer Kunst, welche
 „ein durchaus vollkommenes Beispiel ihrer Art, die Kunst *zar' iŝozijr*,
 „deren besondere Geschichte die allgemeine Naturgeschichte der
 „Kunst wäre“. — Hier ist nur der Irrthum nachzuweisen, als ob
 eine einzelne Kunst die Kunst überhaupt repräsentiren könnte; aber
 mit der Modification, daß die *Naturgeschichte der Kunst* eine solche
 genetische Darstellung der Künste in ihrem inneren Zusammenhange
 d. h. als Totalität der Kunst sei, ist der Gedanke selbst vollkommen
 richtig. Er fügt dann noch hinzu, daß „der Denker dazu einer
 „vollkommenen Anschauung bedarf, und zwar aus doppeltem
 „Gründe; theils als Beispiel und Belag zu seinem Begriff, theils als
 „Thatsache und Urkunde seiner Untersuchung“... Bei dem Künst-
 ler müsse dann „das Gesetz Neigung werden“.

Dies sind goldne Worte, die Manches verzeihen lassen, was Schlegel später gegen seine eigne hier ausgesprochene Ueberzeugung gesündigt; denn es ist hier die wahrhafte Basis hingestellt, nicht nur für den substantziellen Begriff einer Aesthetik als Wissenschaft, sondern auch für den Nachweis, daß die moderne Kunstentwicklung fortan, wenn sie nicht ziellos hin- und herschwanken soll — was sie in der That bis jetzt gethan — auf bewußter Anerkennung objektiver ästhetischer Gesetze beruhen muß. Der Umstand, daß Schlegel das in der Reflexion überhaupt liegende Unterscheidungsmoment der modernen von der antiken sowohl wie mittelalterlichen Kunst nicht scharf in's Auge faßt, verhindert ihn, jenem lichtvollen Gedanken praktische Folge zu geben; vielmehr lenkt er — als ob dort, statt in der Theorie, wie er doch selbst behauptet, die Regeneration der modernen Kunst zu suchen sei — um in's Alterthum zurück, als sei dies das Vorbild, nach welchem die erzielte Objektivität der modernen Kunst gemodelt werden müsse. Die ganze folgende Schilderung der antiken Objektivität ist daher für diesen Zweck werthlos, ja sie macht den Leser geradezu irre. So stellt sich also auch hier wieder die Unklarheit ein, welche jenen Gedankenfunken wieder bedeckt und zu keiner leuchtenden und wärmenden Flamme auflodern läßt. „Das goldne Zeitalter der griechischen Poesie ist das Urbild der Kunst und des Geschmacks“¹⁾: darin verläuft sich seine ganze *Theorie*, statt die griechische Kunst selbst in ihrer geschichtlichen Sonderung zu begreifen und in die Theorie an ihrer Stelle einzureihen.

415. Hier geht er denn auch auf eine Begriffsbestimmung oder eigentlich nur Definition und Klassifikation des *Schönen* ein. Er bemerkt darüber: „Die letzte Grenze der natürlichen Bildung der Kunst und des Geschmacks, diesen höchsten Gipfel freier Schönheit, hat die griechische Poesie erreicht.“ Sofern man auf das Beiwort *natürlich* den Accent legt, kann man diesen Satz in gewissem Sinne zugeben, in dem Sinne nämlich, daß nur im Hellenenthum eine völlige Ausgleichung und harmonische Durchdringung von Geist und Natur und, was die Kunst betrifft, von Idee und Gestaltung herrschte. Aber ob der Ausdruck „höchste Schönheit“ dafür passend sei, ist eine andere Frage. Schlegel fühlt hier die Nothwendigkeit, den Begriff der Schönheit näher zu bestimmen, aber er kommt nicht weit damit. „Das Schöne im weitesten Sinne (in welchem es das *Erhabene*, das *Schöne im engeren Sinne* und

¹⁾ A. a. O. S. 127.

das *Reizende*“ — richtiger *Annuthige* — „umfaßt) ist die angenehme Erscheinung des Guten“. Dies wird so schlechthin, ohne auch nur ein Wort der Begründung, behauptet. Später führt er dann als „Bestandtheile des Schönen“ an: den *Reiz*, den *Schein* und das *Gute*, ebenfalls ohne jede Entwicklung oder Motivirung; nur geht aus den daran geknüpften Folgerungen hervor, daßs er bei allen diesen Bestimmungen stets die Poesie, und zwar die griechische Poesie, ja in dieser wieder eigentlich nur die sophokleische Tragödie im Sinn hat. Aus solchen Sonderbeziehungen können selbstverständlich keine allgemeinen ästhetischen Gesetze abstrahirt werden. —

Es drängt sich beim Lesen der Schlegel'schen Abhandlung unwillkürlich die Bemerkung auf, daßs er zwar oft wirklich glänzende Einzelgedanken hat, aber fast nie fruchtbare Folgerungen daraus zieht. Man wird zuweilen plötzlich frappirt von einer Wahrheit und glaubt nun, daßs er endlich den richtigen Weg gefunden habe, aber gleich darauf verschwimmt wieder Alles in Nebel. So macht er z. B. die wichtige Bestimmung der *Individualität* für das Ideal geltend¹⁾: „Die größte Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur „durch vollendete Flachheit möglich sein. Das Einzelne ist „in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element des Allgemeinen. Wird alle eigenthümliche Kraft verwischt, so verliert selbst das Allgemeine seine Wirksamkeit“. Aber hiemit ist es auch zu Ende, denn statt daraus die Nothwendigkeit formaler Gegensätze, wie das der männlichen und weiblichen Form u. s. f. zu folgern, geräth er auf eine „Verschiedenheit der Kunstarten, „Werkzeuge und Stoffe“, worin die künstlerische Individualität bestehen solle. Sein *caeterum censeo* ist bei allem Diesen der Satz²⁾, daßs „der moderne Dichter, welcher nach echter schöner Kunst „streben will, sich die reine Griechheit aneignen müsse“.

Zum Schluß möge hier noch eine kritische Aeußerung über die ästhetischen Theorien seiner Zeit Platz finden, woraus auch seine Stellung zu Fichte erhellt, zu dem er sich mit Bewußtsein bekennt. Er bezeichnet die *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* Kant's als „ästhetischen Skepticismus“ und setzt hinzu, daßs „die „Aesthetiker, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der kritischen Philosophie ausgegangen, weder in den Principien noch in „der Methode unter sich einig“ seien. Erst durch Fichte sei „das „Fundament der kritischen Philosophie entdeckt worden“, und seitdem gebe es „ein sicheres Princip, den Kantischen Grundriß der

¹⁾ A. a. O. S. 183. — ²⁾ A. a. O. S. 217.

„praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen und auszuführen; und über die Möglichkeit eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften finde kein gegründeter Zweifel mehr Statt“. — Aber schwerlich wird diese Möglichkeit auf dem Boden des Fichtianismus erreicht. Warum hat denn Schlegel nicht selbst ein solches System geschaffen?

c) Umschlag der postulirten Objektivität in den romantischen Subjektivismus.

416. Man wird von einem Gefühl tiefer Trauer übermannt, sieht man einen bedeutend angelegten Geist, aus Verzweiflung an der Realisation eines anfangs über Alles hoch gestellten Ideals, plötzlich in das gerade Extrem seiner früheren Ueberzeugung umschlagen. Es ist indeß nicht unsre Aufgabe, die Wandlungen Schlegel's psychologisch zu erörtern: wir haben nur die Resultate derselben für die Aesthetik zu konstatiren. Indem wir daher noch einmal seine Ansicht von der Aufgabe der modernen Poesie kurz zusammenfassen, müssen wir seine eignen Worte citiren. Er habe, sagt er¹⁾, „für die Apologie der griechischen Poesie“, deren Objektivität das Ziel der modernen sein müsse, „die Grundlinien einer Theorie der Inkorrektheit“ aufstellen wollen, „welche mit der Theorie des „Häßlichen zusammen genommen den vollständigen ästhetischen „Kriminalkodex ausmacht“. Jene „Grundlinien“ nämlich bestehen in einem „allgemeinen Umriss der reinen Arten aller möglichen technischen Fehler“, und unter diesen nennt er zunächst *Uncermögen*, *Ungeschicklichkeit* und *Verkehrtheit*; diese drei „führen zu inneren Widersprüchen und zu Mangel an darstellender Vollkommenheit. Zu diesen beiden Fehlern, wegen deren ein darstellendes Werk freier Kunst Tadel verdiene“, kommen dann noch zwei andere hinzu: „Mangel an Idealität“ und „Versündigung wider die Objektivität“. Sehen wir jetzt zu, wie er diese Fehler charakterisirt, um an diesem von ihm selbst aufgestellten *Kriminalkodex* seine späteren ästhetischen Ansichten zu messen. „Die Ungeschicklichkeit weiß die vorhandene Kraft und den gegebenen Stoff nicht glücklich zu benutzen. Die Darstellung ist dann stumpf, dunkel, verworren und lückenhaft. Die Verkehrtheit wird die ewigen Grenzen der Natur verwirren und durch monströse Mischungen der echten Dichtarten ihren eignen Zweck selbst vernichten... Die Darstellung kann im Einzelnen sehr trefflich sein und doch im Ganzen

¹⁾ A. a. O. S. 175.

„durch innere Widersprüche sich selbst aufheben.. Un-
 „zusammenhang könnte man es nennen, wenn es der unbestimm-
 „ten Masse eines angeblichen Kunstwerks an eigener Be-
 „ständigkeit und Gesetzen der inneren Möglichkeit überhaupt fehlt;
 „wenn das Werk gleichsam grenzenlos und von der übrigen
 „Natur gar nicht oder nicht gehörig abgesondert ist, da es doch
 „eigentlich eine kleine abgeschlossene Welt, ein in sich vollendetes
 „Ganzes sein sollte. Wider die Idealität der Kunst wird ver-
 „stoßen, wenn der Künstler sein Werkzeug vergöttert, die
 „Darstellung, welche nur Mittel sein sollte, an die Stelle des unbe-
 „dingten Ziels unterschiebt und nur nach Virtuosität strebt, durch
 „Künstelei. Wider die Objektivität der Kunst, wenn sich bei
 „dem Geschäft allgemein gültiger Darstellung die Eigenthümlich-
 „keit in's Spiel mischt, sich leicht einschleicht oder offenbar empört
 „durch Subjektivität.“

Es ist unmöglich, eine prägnantere und schlagendere Kritik des
 späteren Schlegel'schen Romanticismus zu liefern, als es in diesem
 seinem eignen Entwurf zu einem *ästhetischen Kriminalkodex* geschehen
 ist. Auch hier drängt sich unwillkürlich die Bemerkung auf, daß
 er mit dieser scharfen Charakteristik des abstrakten Subjektivismus,
 gleichsam im vorahnenden Gefühl der Verirrung, in die ihn seine
 eigne Neigung reißen könnte, sich selber hier ein warnendes Bild
 habe vor Augen stellen wollen. Aber vergeblich. Denn, wenn
 irgend eine Erscheinung diesem Bilde entspricht, so ist es die des
 romantisch gewordenen Schlegel. Lassen wir auch diesen selbst
 reden. Die Vergleichung beider Originale wird den ungeheuren
 Widerspruch zwischen ihnen um so schärfer hervortreten lassen.
 Am geeignetsten dafür ist eine Aeußerung, die sich in seinen *Frag-
 menten* findet, worin er die *romantische Poesie*, ihre Bestimmung und
 ihr Wesen kennzeichnet¹⁾. „Die romantische Poesie“ — sagt er
 hier — „ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist
 „nicht blos, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereini-
 „gen“ — oben war solche Vereinigung eine „monströse Mischung“
 genannt —, „und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in
 „Berührung zu setzen: sie will und soll auch Poesie und Prosa,
 „Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen.
 „bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, das Leben
 „und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisiren und die
 „Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art erfüllen

¹⁾ Zuerst abgedruckt im *Athenäum* 2. II, 36.

„und sättigen und durch die Schwingung des Humors beseelen. Sie umfaßt Alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden System der Kunst, bis zum Seufzer, dem Kufs, den das dichtende Gedicht aushaucht in kunstlosem Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisiren, sei ihr Eins und Alles; und doch giebt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken, so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst darstellten. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Blitz des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealem Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion sich immer wieder potenziren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und allseitigsten Bildung fähig, nicht blos von innen heraus, sondern auch von außen hinein, indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Theile ähnlich organisirt, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassicität eröffnet wird. — Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andere Dichtarten sind fertig und können nun vollständig gegliedert werden: die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja Das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden. und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisiren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und dies als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist; denn in einem gewissen Sinne ist oder soll alle Poesie romantisch sein“. — Zum Ueberflus bemerkt er noch an einer andern Stelle: „Aus dem romantischen Gesichtspunkt haben auch die Abarten der Poesie, selbst die excentrischen und monströsen, ihren Werth als Materialien und Vorübungen zur Universalität, wenn nur irgend etwas darin ist, wenn sie original sind“. — Was war natürlicher, als daß die gehorsamen Schüler Schlegel's, um nur diese *Originalität* zu erreichen, so weit wie möglich in's Excentrische und Monströse

ausschweiften, oder doch mindestens sich aller Regel, aller Gesetzmäßigkeit enthoben dünkten?

Dies also war das Ende der postulirten *Objektivität*, des strengen Ansinnens an die moderne Poesie, zur *Griechheit* zurückzukehren. Psychologisch ist dieser Umschwung höchst interessant und nicht grade schwer zu erklären; aber dies ist, wie gesagt, nicht unsre Sache. Wir haben nur noch einige Konsequenzen dieses romantischen Standpunkts hinsichtlich der Betrachtung der Künste in ihrer Gliederung hinzuzufügen.

d) Spätere Kunsttheorie Fr. Schlegel's.

417. Wir müssen hier an seine *Philosophie des Lebens*, woraus wir bereits oben¹⁾ seine modificirte Ansicht über das *Kunstschöne* als das nicht mehr bloß formale Ebenmäßige, sondern als das *bedeutungsvoll Gestaltete* mittheilen, anknüpfen. Das Mißverständniß der *Objektivität* als einer festen, durch die hellenische Klassicität gegebenen Norm, die gleichsam als Pharos für alle modernen, die hohe See der Poesie befahrenden Entdecker neuer Dichtungsweisen gelten sollte, der sie allein in den Hafen *echter Griechheit* zu leiten im Stande sei, basirt — dies ist für das Verständniß der späteren Wandlungen Schlegel's von Bedeutung — auf einem zwar unklaren, aber von ihm unverbrüchlich festgehaltenen Bedürfniß nach Universalität. In der That ist es nicht eigentlich Objektivität, worauf sein Sinn steht, sondern Universalität. Nur dadurch, daß er im Griechenthum die universale Kunstanschauung erblickte — wovon die Objektivität nur ein Moment ist — scheint es erklärlich, wie er es für möglich halten und fordern konnte, daß alle Einzelbestrebungen der modernen Kunst sich als Totalität zu solcher Objektivität wieder zusammenschließen sollten. Es ist daher eigentlich kein Widerspruch, sondern nur ein Wechsel des Weges und der Mittel zu demselben Ziel und Zweck, daß, als er an der *Objektivität* verzweifelte, er nichts desto weniger an dem Postulat der Universalität festhielt, nur daß diese jetzt in die *Subjektivität* verlegt wurde.

Betrachtet man die obigen Äußerungen von diesem Gesichtspunkt aus, so läuft seine ganze Definition der romantischen Poesie auf nichts Anderes als auf solche subjektive Universalität hinaus. Von diesem abstrakten Kollektivbegriff zu dem konkreten der Universalität des Subjekts, d. h. zur absoluten Berechtigung

¹⁾ S. oben No. 410 gegen den Schluß (S. 789).

jeder, auch der *monströsesten* Form, in welcher das Subjekt seinen partikularen Inhalt verwirklicht, ist dann nur noch ein kleiner Schritt. Nach dieser Vermittlung kann uns nun weder die Verherrlichung der früher so verpönten Subjektivität noch das fortwährende in's Unbestimmte Zerfließenlassen der Grenzen aller Sonderformen mehr auffallen; denn Beides, die abstrakte Einzelheit und die ebenso abstrakte Totalität, sind, eben ihrer Abstraktivität wegen, völlig Dasselbe, nämlich der sich als *universell* wissende Subjektivismus. — Hiemit ist nun der Standpunkt angegeben, von welchem die spätere Kunsttheorie Schlegels zu beurtheilen und zu verstehen ist.

418. Der Gegenstand selbst, d. h. der Inhalt dieser Theorie, ist erklärlicher Weise zu unerfreulich, als daß wir uns hier nicht auf das ganz Allgemeine und Wesentliche beschränken sollten. Der Grundgedanke, der oben schon angegeben wurde, ist, daß die Schönheit der Kunst im bedeutenden Inhalt liege; aber, sofern die Form nicht dem Erkennen, sondern dem Anschauen angehöre, d. h. eben *schön* sei, habe dieses Bedeutende nicht eine direkte Beziehung auf das Bewußtsein, sondern eine indirekte auf die Empfindung. Solche indirekte Beziehung aber ist das Symbolische. Auf diesem Grundgedanken beruht die ganze Kunsttheorie Schlegel's, nämlich daß alle Kunst *symbolisch* sei. „Selbst in der Musik ist es „nicht sowohl das unmittelbare, einfache, einzelne Gefühl, welches „als der bloße Schein der Leidenschaft nicht mehr künstlerisch sein „würde“, was dargestellt werden soll, sondern es ist „die Idee dieses Gefühls“. Diese wird charakterisirt als „das Ganze und Wunderbare und Schöne im Gange desselben“ und als „der innere „Lebenspuls in diesem wechselnden Steigen und Sinken, diesen unerwarteten Uebergängen, dieser plötzlich sich findenden Zusammenstimmung oder gesteigerten Wiederholung bis zum vollen befriedigenden Schluß, oder, wenn dieser absichtlich unaufgelöst bleiben „soll, bis zum schmerzlichen Abreißen oder stillen Verhalten und „Erlöschen des klagenden Tons oder der sehnstichtigen Stimmen“¹⁾. —

Das ist eine feine und richtige Bemerkung. Denn der Unterschied zwischen dem Naturlaut (auch der Leidenschaft) und dem musikalischen Ton, als *bedeutendem*, liegt eben in dieser Vergeistigung des direkten Ausdrucks, in der ideellen Verwerthung des Lautes als eines Lautwerdens innerer Bewegtheit zum künstlerisch-Anschaulichen. Diese Bewegtheit drückt er sehr schön durch „inneren

¹⁾ Werke Bd. XIII. Wien 1828. S. 360 ff.

Lebenspuls“ aus; der Rythmus der Musik ist so die symbolische Darstellung solchen Pulsirens des Innern. In solcher Symbolik, d. h. Vermittlung der Empfindung mit der Anschauung, liegt aber die Erhebung des bloß Substanziellen in das Ideelle: es ist also hier gerade die Form, d. h. der musikalische Ton, in welcher sich diese Vermittlung und Idealisierung vollbringt. Mit vollem Recht nennt daher Schlegel in solchem Sinne die Musik die *Kunst der Seele*, namentlich wenn man dabei den Accent auf *Kunst* legt, denn nicht darin besteht das Wesen der Musik, daß sich die Seele überhaupt darin ausdrücke — in der Interjection, überhaupt im Naturlaut, drückt sie sich auch aus — sondern daß sie den Ausdruck künstlerisch gestalte.

Näher ist indeß Schlegel nicht in das Wesen der Musik eingegangen, was zu bedauern ist, da er für ihr eigentliches Wesen offenbar einen feinen Instinkt befaß. Aber sie lag seinem theoretischen Interesse ferner als die Poesie und selbst als die bildenden Künste. Nur wo er die Poesie, welche ihm die Universalkunst ist, nach ihren Gattungen als *Lyrik*, *Epik* und *Dramatik* betrachtet und diese mit den andern Künsten in Parallele zu setzen sucht, stellt er die Musik mit der Lyrik zusammen, was jedenfalls zutreffender ist als die Analogisirung der andern beiden Reihen.

419. Wie die Musik die *Kunst der Seele*, so gebe es nun auch, da die dreifache Natur des Menschen sich in der entsprechenden Gliederung der Künste widerspiegele, *Künste des Körpers* und des *Geistes*. Hier fällt er aber aus dem logischen Zusammenhange heraus, da er die Architektur nicht unterzubringen weiß. Denn die Bemerkung, daß sie im Wesentlichen mit zur Skulptur, als der *Kunst des Körpers*, gehöre, kann ihrer Willkürlichkeit halber zur Befestigung des aufgestellten Gesetzes nicht beitragen. Die Malerei soll dann die *Kunst des Geistes* sein. Man sollte eher für die Poesie solche Definition erwarten; allein diese umfaßt ja, als Universalkunst, den ganzen Menschen, also alle drei Elemente der Kunst. Hinsichtlich der Malerei bemerkt er, sie „schmiege sich dem symbolischen Geist in ihren geheimnißvollen Darstellungen am meisten an“, weil „das Licht nebst dem davon abhängigen Farbenspiel in der Natur selbst das geistige Element bilde und „das Auge der geistigste unter den Sinnen sei“. Sie beziehe sich daher „auf das geistige Auge und nur auf dieses“, während „die Skulptur auch dem körperlichen Sinn und Gefühl ein Vollkommenes darzubieten strebt“. Dies ist in dem einen Sinne, daß die Malerei nur den Schein der Körperhaftigkeit darstellt, vollkommen

richtig; indem aber Schlegel auf das bei der Plastik fehlende Moment der Farbe nicht rücksichtigt, kommt er nicht auf den Gegensatz von Farbe und Form, als Realitäten, und demzufolge auch nicht sogleich (sondern erst später) zu dem die beiden Künste erst in die richtige Stellung zu einander bringenden Gedanken, daß Farbe ohne (körperliche) Form, weil dem Auge unmittelbar Alles als Farbenunterschied erscheint, konkreter ist als Form ohne Farbe, die Plastik also in diesem Sinne eigentlich geistiger, d. h. abstrakter und darum auch symbolischer ist als die Malerei, deren Gebiet das Reale, wenn auch geistig Reale, ist.

Was die Plastik betrifft, so schließt er sich dem bekannten Satz Winkelmann's von der Einheit der Schönheit und des Ausdrucks an. Er fordert daher — offenbar in Erinnerung an *Laokoon* und *Niobe* und Das, was Winkelmann und Goethe darüber gesagt — zwar als Ziel der Skulptur, worin sie ihren wahren Triumph feiere, „Darstellung gewaltigsten Kampfes“, in welcher die Gestalten „in heftigster Bewegung“ erscheinen, aber zugleich „hohe Schönheit der Form, welcher sich der Ausdruck des Charakters und der Leidenschaft in gewissem Grade unterordnen müsse“. Hierin kann man ihm, falls man Winkelmann's Lehre acceptirt, nur beistimmen. — Jetzt erkennt er auch die oben vermifste Bestimmung der plastischen Schönheit als einer gegen die malerische abstrakteren. Es ist nicht hoch genug anzuschlagen — und gerade den sonstigen Ueberschwenglichkeiten Schlegel's gegenüber scheint es doppelte Pflicht dies hervorzuheben —, daß er zuerst den Satz aussprach, daß die plastische Schönheit eine abstrakte sei. Er sagt ausdrücklich, daß in der Malerei „nicht bloß die abstrakte Schönheit, sondern „die ganze sichtbare Welterscheinung in magischem Farbenglanz sich „abspiegele“. Um so auffallender ist es, daß er gerade deshalb die Malerei (und die Musik, aber offenbar aus ganz anderem Grunde) für vorzugsweise „symbolisch“ erklärt, während doch gerade ihrer abstrakteren Bedeutung wegen dies Prädikat der Plastik zukommt. Es erklärt sich dies aus der besonderen Weise, in welcher er den Begriff des *Symbolischen* faßt, nämlich schlechthin als den des Bedeutsamen oder vielmehr Bedeutenden. Sofern also die Malerei die ganze sichtbare Welterscheinung *bedeutet*, erscheint sie ihm symbolischer als die Plastik, welche nur die körperliche Gestalt bedeutet. Der Unterschied ist also nur ein quantitativer.

Mit Recht sieht er daher in der griechischen Plastik (und Architektur) weniger Symbolik als in der ägyptischen und gothischen; obschon hinsichtlich der beiden letzteren Formen ein verschiedener

Grund obwaltet. Die ägyptische Kunst war noch nicht zur freien Schönheit des Griechenthums hindurchgedrungen, sie war im Symbol steckengeblieben, die mittelalterliche war über die freie plastische Schönheit zur malerischen fortgegangen und wieder symbolisch geworden. Aber die ägyptische Symbolik ist eine starre, abstrakte, unvermittelte, kurz *architektonische*, die mittelalterliche eine fließende, überall vermittelte, *malerische*. Zwischen beiden Formen der *Bedeutbarkeit* steht die plastische Schönheit des Griechenthums als absolute Harmonie von Geist und Natur, als konkrete Durchdringung und Versöhnung beider zur freien Schönheit, als unsymbolisch da. Denn das Symbol, als bloßes Moment der Beziehung, setzt die Differenz zwischen Form und Inhalt. Solche Differenz liegt aber nur jenseits der Versöhnung und zwar auf beiden Seiten, indem entweder der Geist nur Moment des überwiegenden Naturstoffs ist, wie bei der ägyptischen (überhaupt orientalischen) Kunst, oder der Stoff zum bloßen Moment des Geistes herabgesetzt erscheint, wie in der nachantiken Kunst¹⁾.

Es ist insofern also ein ganz richtiges Gefühl, was Schlegel leitete, indem er das Wesen der antiken Architektur mehr in der *reinen Form* erblickte, in welcher das Symbolische nur verhüllt sei, während er die ägyptische und gothische als wesentlich symbolischen Charakters betrachtete: nur darin irrte er, daß er diese Unterschiede auf den Gegensatz zwischen Plastik und Malerei überhaupt übertrug: oder vielmehr war die Anwendung der Bezeichnung des Symbolischen, sofern der Begriff ein anderer ist, eine falsche. Auch darin muß man ihm beistimmen, daß er die Künste der *reinen Form*, d. h. die Architektur und Plastik, ihrem geistigen Umfang nach, also auch in Hinsicht ihrer geistigen Werthschätzung überhaupt, als beschränktere Sphären betrachtete als die Malerei und selbst als die Musik, und daß er die Poesie aus eben diesem Grunde, weil in ihr das Material fast ganz gegen den geistigen Inhalt zurücktritt, als die höchste und allgemeinste Kunst hinstellte. Es ist nicht zufällig, daß das Beiwort *poetisch*, auf alle Künste angewandt, wesentlich das Ideelle, den geistigen Inhalt der künstlerischen Gestaltung bezeichnet, während das Beiwort *künstlerisch*, was zunächst den bildenden Künsten entnommen ist, zunächst auf das Moment der Gestaltung, d. h. auf die Form sich bezieht. Schlegel hat also auch hier, wenn auch in unphilosophischer Weise,

¹⁾ Vergl. oben die Einleitung zur zweiten Periode der Geschichte der Aesthetik (S. 257 ff.)

den ersten Schritt zu einer wahrhaft gesetzmäßigen, d. h. auf ihr inneres Wesen begründeten Gliederung der Künste gethan; nur daß er sie noch als einfachen Fortgang (in gerader Linie gleichsam) statt als parallele Doppelbewegung faßte. Es kann daher in der That Wunder nehmen, daß dieser Schritt so gänzlich erfolglos geblieben ist, so daß man noch in neuester Zeit — namentlich seitens der Herbartianer — keine Ahnung von der Nothwendigkeit, geschweige denn von der Wahrheit solcher Gliederung hat.

420. Die Poesie endlich ist nun „die allgemeine Kunst und vereint als solche in einem andern Medium alle die drei andern „darstellenden Künste des Schönen in sich“, nämlich als Momente, meint er; denn er drückt die Verbindung dadurch aus, daß in der Poesie das rythmische Moment der Musik als Metrum, das bildliche der Malerei „als immerfließender Strom von beweglichen Gemälden“, das struktive der Plastik und Architektur als „schöne organische Gliederung und Entwicklung des Ganzen“ sich wieder spiegeln. Wenn diese Vergleichung auf einem offenbar richtigen Princip beruht, so wird dagegen Schlegel, indem er die Reihenfolge der Künste als gerade Linie, statt als Doppelbewegung, faßt, wie schon bemerkt, auf den unmöglichen Versuch geleitet, die drei Gattungen der Poesie mit den drei anderen Künsten zu parallelisiren, indem er die Lyrik mit der Musik, die Epik mit der Plastik und die Dramatik mit der Malerei vergleicht. Hätte er, die doppelte Bewegung darin erkennend, auf der einen Seite, welche mit der Architektur beginnt, die Malerei als die höchste Stufe, auf der andern, welche mit der Musik beginnt, die Poesie als höchste Stufe betrachtet, so daß also Malerei und Poesie einander koordinirt gegenüberstehen, so würde er in der *Lyrik*, *Epik* und *Dramatik* die Parallele mit den drei Gattungen der Malerei, nämlich der Landschaft, des Genres und der Historienmalerei gefunden haben. Namentlich ist seine Zusammenstellung der Malerei mit der Dramatik sehr gezwungen, abgesehen von ihrer Unrichtigkeit.

Diese Auseinandersetzung über die Gliederung der Künste ist überhaupt aber das Gediegenste, was Schlegel in der Aesthetik geleistet hat: er geht dann zu seinem Postulat einer Universalkunst über, worin alle Künste erst ihre wahre Bedeutung und Verwerthung erlangen und das *Räthsel der Welt* sich auflöse: dies sei die *Lebenskunst*, die im Verstehen und sich Hingeben an das ewig Gegebene bestehe. — Wir wollen ihm in diese Phantastereien einer abstrakten Mystik nicht folgen, sondern ziehen es vor, mit der obigen Darstellung seiner besseren Gedanken abzuschließen. Aeußerlich ist

noch zu erwähnen, daß Schlegel, nachdem er sich dem Mysticismus zugewandt hatte und katholisch geworden war, viele seiner früheren Ansichten durchaus desavouirte, so daß er manche seiner in die neunziger Jahre fallenden Arbeiten bei Veranstaltung einer Gesamtausgabe seiner Werke (Wien 1822 u. ff.) nicht mit aufnahm.

§ 57. 3. Die romantische Schule.

a) Die Romantik in der Kunst.

421. Obgleich die durch die Schlegel begründete romantische Schule — mit Ausnahme ihrer (der Schlegel) eigenen wissenschaftlichen Thätigkeit, sowie der einiger anderer ihr zugehörigen philosophischen Köpfe, wie Adam Müller und, wenn man ihn noch dahin rechnen darf, Solger — für die theoretische Fortbildung der Aesthetik wenig oder nichts gethan, so war ihr praktischer Einfluss auf die Richtung der ästhetischen Anschauung der Zeit überhaupt, namentlich aber auf die Kunst (Poesie und Malerei) doch von so tiefeingreifender und nachhaltiger Wirkung, daß die Aesthetik selbst davon nicht unberührt bleiben konnte. Es ist oben¹⁾ das Wesen des Romanticismus im Allgemeinen angegeben; jedoch nur hinsichtlich seiner Entwicklung aus dem Princip des subjektiven Idealismus. Es ist daran aber noch eine andere Seite zu betrachten, welche eine mehr substantielle Bedeutung hat; diese wird durch den objektiven Idealismus Schelling's vermittelt und ist ohne diesen nicht verständlich. Obschon Schelling's ästhetisches Princip und die Konsequenzen, die er daraus nicht nur für die Kunstphilosophie, sondern für die Philosophie überhaupt zog, erst später erörtert werden können, so ist doch vorläufig als Resultat seiner transcendental-philosophischen Untersuchungen dies anzugeben, daß er die *ästhetische* Thätigkeit, weil in ihr ein bewusstes mit einem unbewussten Thun in untrennbarer Einheit wirke, überhaupt als die höchste geistige Thätigkeit, als die allein produktive des subjektiven Geistes aufstellt, so daß alle Wissenschaft zuletzt, in ihrer höchsten und reinsten Form als Philosophie, in *Kunstphilosophie* ausmünde.

Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, daß diese Konsequenz auf einem bloßen Mißverständniß — nämlich auf der Verwechslung der Philosophie der Kunst mit einer künstlerisch zu gestaltenden Philosophie — beruht; hier ist diese Ansicht nur als Thatsache zu konstatiren. Indem er das Moment des Unbewussten, d. h. des rein

¹⁾ Siehe No. 404 ff., besonders 406 und 407.

Objektiven, dem Fichte'schen *Ich*, als dem rein Subjektiven, so gegenüberstellte, daß er zeigte, wie nur durch den Uebergang des Einen zum Andern, oder vielmehr dadurch, daß Eins die Form und umgekehrt der Inhalt des Anderen werde, die Idee sich zu verwirklichen vermag, so erhält eben hiermit die Idee die Bedeutung der *ästhetischen Idee*. So erscheint sowohl die Natur, d. h. die sich objektivirende Idee, als *Weltschönheit*, wie der subjektive, d. h. der intellektuell anschauende und schaffende Geist, als *künstlerischer Geist*. Das künstlerische Subjekt ist damit überhaupt als die höchste Form des subjektiven Geistes gesetzt.

422. Diese Idee des *künstlerischen Subjekts* als Ideals aller menschlichen Bestrebungen war nun eine wahrhafte Lebensquelle für die romantische Schule. Als nächste Konsequenz ergab sich, daß das Subjekt, sofern es sich nur als *ästhetisches* wisse, sich zugleich auf Grund der Unbewußtheit seines Producirens als unbedingt bestimmendes allem Objektiven gegenüberstellte. Hier zweigt sich nun der Romanticismus von Schelling ab. Denn aus jenem Satze ergab sich für die Romantiker zweierlei; einmal: die völlige Auflösung aller Bestimmtheit des Objektiven, d. h. die Vernichtung aller objektiven Bestimmtheit, so daß aller Inhalt nur in der Willkür des Subjekts seine Berechtigung, ja seine Existenz überhaupt habe, und zweitens: die absolute Freiheit des Bestimmens seitens des Subjekts als ästhetischen. Dies führte aber wieder nothwendig dazu, die Realität zum bloßen Schein herabzusetzen, d. h. die Wirklichkeit, sofern sie Berechtigung für sich in Anspruch nähme, als das Reich des Unästhetischen, d. h. des Unwahren und Unpoetischen, zu verachten.

Hier haben wir nun den eigentlichen Punkt angemerkt, in welchem sich die verschiedenen, scheinbar so unvereinbaren Elemente des Romanticismus berühren: einerseits, hinsichtlich der Beziehung des Subjekts auf die Außenwelt, die Sehnsucht nach dem Wunderbaren und Mystischen, sodann die Neigung zum Symbolischen, das Schwelgen in indischer Ueberschwenglichkeit und mittelalterlicher Zwielihts-Empfindung, kurz die abstrakte Lust am Phantastischen, als der von der Tages-Klarheit der wirklichen Welt abgekehrten Dämmerungssphäre des Gefühls; andererseits, hinsichtlich der Beziehung des Subjekts auf sich selbst, das wehmüthige Sich-in-sich-Versenken, welches sich bald als schmerzliche Resignation auf, bald als Ironie gegen die Wirklichkeit äußert. — Diese *Ironie* des ästhetischen Subjekts nimmt später die mehr poetische Form satyrischer Libertinage (z. B. in Heine) an, während

sich die *Resignation* in dem neuromantischen Epigonthum zu der politisch zugespitzten Form des Weltschmerzes verdichtete. Nach beiden Seiten hin verflüchtigte sich für das Subjekt alle Realität zu einem bloßen Schein; umgekehrt aber, da alle Wahrheit nur aus dem Subjekt stammt, so ist es nunmehr dieses künstlerische Scheinen des Subjekts selbst, was die Stelle des Wirklichen einnimmt: das Spiel der ästhetischen Laune wird zum eigentlichen Zweck und Ziel, und die abstrakte Willkür des poetischen Individuums bleibt im schrankenlosen Sich-selbst-Genügen als unbedingt bestimmende Potenz und letzte Instanz allein übrig.

Durch diesen Prozeß, dessen Symptome bis in die neueste Zeit hinein erkennbar sind, kommt ein Zug von Abenteuerlichkeit in das romantische Empfinden hinein, der neben der nervösen Krankhaftigkeit des Gemüths, welche selbst bis zur Geisterseherei fortgeht, sich auch durch ein tendenziöses Haschen nach dem Abstrusen und Grotesken kennzeichnet. Das ganze Streben aber konzentrierte sich in dem Satze, daß Kraft und Ursprünglichkeit, überströmende Fülle, mit einem Worte *Genialität*, allein nöthig und im Uebrigen, wie ein geistreicher Franzose sich ausdrückt, „jedes Genre erlaubt sei, außer dem langweiligen“. Hier zeigte es sich denn aber bald, daß nur die selbstsuchtslose Hingabe an die substanzielle Idee, der Respekt vor der Wirklichkeit, d. h. das Vertrauen zu der Wahrheit ihres Inhalts, *Kraft* sowohl wie *Fülle* zu verleihen vermag. Denn jene sich anfangs so titanenhaft geberdende Urwüchsigkeit und Mächtigkeit des phantastischen Empfindens enthüllte sich schließlic als impotente Schwächlichkeit und zeugungsunfähige Schönseligkeit, im Innern aber blieb das romantische Subjekt — wo sollte auch für es substanzieller Inhalt und Gesundheit herkommen? — durchaus leer und krank.

423. Was den Antheil betrifft, den die Entwicklung der einzelnen Künste an dieser Richtung der ästhetischen Empfindung nahmen, so ist derselbe — wie dies in der differenten Natur der Künste begründet ist — sehr verschieden, obschon sie alle mehr oder weniger daran participirten. Am bedeutendsten zeigte sich der Einfluß natürlich in derjenigen Kunst, die mit der Kultur des Geistes in unmittelbarster Beziehung steht, in der Poesie, diesen Namen in seinem weitesten Sinne gefaßt. Von Gliederung derselben in besondere Gattungen konnte ohnehin im früheren Sinne nicht mehr die Rede sein, da die Vernichtung aller formalen Grenzen entweder alle Unterschiede aufheben oder eine Unendlichkeit derselben erzeugen mußte. Ja, man kann sagen, daß der Begriff des *Poe-*

schen, wie Schlegel es verlangt hatte, völlig in den des Roman-
tischen aufging, so daß dieses nunmehr allein den Maafstab für
Alles abgab, was auf ästhetischen Werth Anspruch machen wollte.

Eine besondere Vorliebe zeigte die Romantik indeß für das
phantastische Märchen, was sich aus der obigen Erörterung von
selbst erklärt. Außer einer Menge schwächlicher Erscheinungen seien
hier nur Ludwig Tieck, Fr. von Hardenberg (Novalis) und
Wackenroder erwähnt, welcher namentlich die Phantastik nach
der Seite der religiösen Mystik in Schwung brachte, die später
(er starb schon 1795) einen so tiefen und entnervenden Einfluß auf
die Poesie nicht nur, sondern auch auf die bildende Kunst ausübte.
Die politische Gestaltung des nationalen Lebens trug denselben jäm-
merlichen Charakter der Ohnmacht und Eitelkeit, bis nach der
Schlacht bei Jena der letzte bunte Flitter dünnhafter Schwäche
und frivoler Lügenhaftigkeit in Fetzen ging und nun auch nach die-
ser Seite hin die ganze Miserabilität und Hohlheit der Zeit zum
Vorschein kam. Hier begann dann endlich die Selbsterkenntniß
und Zerknirschung des eiteln Subjekts; es ging in sich und bekehrte
sich: die alte Romantik zum Katholicismus freilich, denn hier war
jede Spur von Kraft und Wahrheit verloren — die junge Romantik
aber zur nationalen Schwärmerei. Zwar blickte auch sie noch zum
Theil sehnsüchtig in die verlorne Herrlichkeit der sogenannten *guten
alten Zeit*, aber zugleich ermannte sie sich andern Theils zu einem
Blick nach vorwärts. Und wenn daher Achim von Arnim und
Clemens Brentano die Literatur mit schätzbaren Sammlungen
von alten Volksliedern bereicherten, so stimmten doch Max von
Schenkendorf, Fr. Rückert, Theodor Körner und Moritz
Arndt — ja der alte Fichte selbst — schon das Morgenlied der
nationalen Freiheit an, und die Kriegstrompete des Sieges- und
Schlachtenliedes blies schmetternd in die gespensterhafte Dämmerung
der wunderthümlichen Phantasiewelt hinein, so daß vor diesem
Hahnenschrei des neuen Morgens die Nebel des Mysticismus aus-
einanderstoben. Aber leider nicht für immer: bald hatten sie sich
wieder gesammelt und sogar zu drohenden Wolken zusammengeballt.
Als der Sieg der Unabhängigkeit von der Fremdherrschaft errungen
war, da erhob die alte Romantik aufs Neue ihr Haupt; jetzt glaubte
sie die Zeit gekommen, um ihre mittelalterlichen Träumereien mit
dem ganzen phantastischen Appendix von Adelsprivilegien, Katholi-
cismus und Feudalherrschaft zur Wahrheit zu machen; und sie fand
leider bei den Fürsten, die darin eine Garantie gegen das durch
die Freiheitskämpfe erstarkte nationale Selbstbewußtsein zu finden

glaubten, Anklang und Unterstützung. Hier trat nun der Zwiespalt der alten und neuen Romantik, welche letztere gerade sich als Vertreterin dieses nationalen Freiheitsbewußtseins wußte, als entschiedener Bruch zu Tage. Damit aber war der Untergang der Romantik überhaupt besiegelt. Denn auch die neue, trotz ihrer Energie des Wollens und der Idealität ihrer Ziele, mußte an der traditionellen Phantastik, mit welcher sie diese Ziele verfolgte, zu Grunde gehen. In Heinrich Heine sehen wir diesen Selbstvernichtungsprozeß in seiner stärksten Form als absolute Verzweiflung des romantischen Subjekts, die sich einerseits als abstrakter Skepticismus, andererseits als die Ironie des Weltschmerzes manifestirt. Es galt noch harte Kämpfe, die wir hier nicht verfolgen können, ehe sich aus diesem Chaos der klare Gedanke der staatlichen Freiheit und der realen Sittlichkeit herausarbeiten und zu einer, wenn auch vorläufig nur theoretischen, Wirklichkeit gestalten konnte.

424. In der Malerei schritt die Romantik, nachdem sich die obengeschilderte¹⁾ Reaction gegen die Kunstmisere der Zeit durch Zurückgreifen auf die Kunstformen des Mittelalters als eine vergebliche, weil künstliche Aufgalvanisirung des an sich Todten erwiesen, zunächst durch die Befreiung von diesem Irrthum zu einer Verselbstständigung der künstlerischen Form fort; zugleich aber erfüllte sie sich mit dem Inhalt des romantischen Stoffs, der ja selber zum Theil dem Mittelalter angehörte, aber so, daß sie ihn in's moderne Bewußtsein reflektirte, d. h. sentimental gestaltete. Dieses Gepräge reflektirter Sentimentalität kennzeichnet die sogenannte *alt-düsseldorfer Schule*, welche naturgemäß ihre Motive den romantischen Dichtern oder Märchen und Rittergeschichten entnahm. Namentlich waren es Uhland und ähnliche Dichter, auch die Balladen Schiller's und Goethe's, welche dazu erhalten mußten. Ja, es wurde selbst das alte Judenthum, das Bramanenthum, die nordische Sagenwelt, kurz, wo sich nur irgendwo Romantisches vorfand, mit wahrhaft rührender Hingebung illustriert. Das Moment der Wehmuth und Sehnsucht spielte dabei auch hier eine Hauptrolle, daneben auch das Naive, was freilich hier, wie z. B. in *Goldschmids Töchterlein*, nothwendig einen sentimentalischen Charakter erhielt; bis dann endlich die Sentimentalität der *Trauernden Juden*, der *Trauernden Königspaare* und anderer Trauergestalten durch einen Umschlag in's Komische, nämlich durch die *Trauernden Lohgerber* Ad. Schrödter's, vernichtet wurde und die malerische Romantik

¹⁾ S. No. 397. (S. 765 ff.)

endlich auch, ziemlich zu gleicher Zeit wie die poetische, ihr klägliches Ende erreichte.

425. Die Plastik blieb ihrer Natur nach fast unberührt von dem Einfluß der romantischen Strömung. Zwar finden sich Anklänge daran in der Tieck'schen Schule, auch in Schwanthaler und Steinhäuser, ja selbst in Canova. Aber diese Kunst hatte das Glück, einige wahrhaft plastische Kraftnaturen für sich zu gewinnen, welche theils dem realen Inhalt der Zeit sich zuwandten, wie Schadow und Rauch, theils der edlen und reinen Antike, wie Thorwaldsen, aus deren Schulen eine kräftige und tüchtige Vertreterschaft dieser Kunst sich herausbildete. — In der Architektur zeigte sich dieselbe Erscheinung. Schinckel vereinigt in merkwürdiger Weise romantischen Sinn mit antikem Geschmack. Die Gothik lag ihm, wie seine Landschaften beweisen, anfangs ziemlich nahe, doch wurde er durch die Klarheit seines Geistes bald davon ab und zur Antike gezogen. Hierin liegt, wie in der Renaissance, also zwar ebenfalls ein Zurückgreifen auf frühere Formen; allein diese Reaction hat hier (in der Architektur) — wo kein neuer Inhalt, außer etwa durch Eisenbahnhallen und Glas- und Eisen-Palläste für Weltausstellungen, zu gewinnen ist — eine wesentlich andere Bedeutung als in der Malerei deren Inhalt das reale Leben selbst, also ein unendlicher, ist. Die moderne Architektur hat daher nur mit gegebenen Formen zu rechnen, d. h. sie ist ihrer Natur nach eklektisch. Allerdings hat sich ein principieller Romanticismus daneben in dem modernen *Gothicismus* erhalten, der noch bis in die Gegenwart hinein seine spärlichen Sprossen treibt, aber der Lebenskraft, weil der Entwicklungsfähigkeit, entbehrt.

426. In der Musik endlich offenbart sich der Romanticismus in dem hier zu Grunde liegenden Sinne nur scheinbar, z. B. in der Wahl romantischer Texte zu Opern (*Zauberflöte*, *Freischütz*, *Preciosa*, *Undine* u. s. f.). Denn genau betrachtet stehen diese romantischen Motive, obschon sie sicherlich dem an sich romantischen Charakter der Musik am adäquatesten und daher auch am dankbarsten und die betreffenden Opern in Folge dessen die populärsten sind, mit dem Charakter der betreffenden Musik nur in sehr losem, gleichsam symbolischem Zusammenhange. Die geläufige Bezeichnung der „romantischen Oper“ beruht streng genommen auf dem Mißverständniß, als ob der Text das bestimmende Moment in dem Charakter der musikalischen Gestaltung sei, wogegen schon der Umstand spricht, daß es eine *klassische* Behandlung der Oper mit *romantischem* Text (*Arnide*) geben kann und umgekehrt.

Es scheint daher geboten, daß man bei der Beurtheilung des Charakters der Musik von dem specifischen Inhalt des Textes gänzlich abstrahiren muß, obschon damit nicht gesagt sein soll, daß, wo eine solche Differenz stattfindet, dies nicht ein Fehler sei; und es ist daher bei der Charakteristik der Musik einer bestimmten Epoche am sichersten, die Prüfung an der textlosen Musik, an Symphonien u. dergl., vorzunehmen. Der Grund liegt darin, daß der Begriff des *Romantischen* in seiner Anwendung auf die Musik eine durchaus andere Bedeutung erhält, als bei den andern Künsten, namentlich bei der Poesie, mit der sie sich verbindet, und zwar deshalb, weil die Musik ihrem künstlerischem Wesen nach selbst wesentlich romantischer Natur ist. Als *Kunst der Seele* — wie sie Schlegel nennt — d. h. als künstlerische Ausdrucksform für die innere Bewegung des Gemüths, der *Stimmung*, besitzt die Musik von Natur jene Unbestimmtheit und subjektive Idealität, welche bei den andern, auf das Objektive angewiesenen Künsten als Fehler erscheint, wenn sie sich darauf beschränken. Nur die *Lyrik* in der Poesie und die *Landschaft* in der Malerei stehen, eben weil sie gleichfalls eine berechnete Subjektivität besitzen, in Analogie dazu. Die Stimmung des Subjekts, welche in der anderweitigen Romantik die berechnete Realität zum bloßen Schein herabsetzte und damit in's Phantastische gerieth, erscheint hier also in ganz anderem Lichte; und was dort zur Einseitigkeit und Formlosigkeit führte, nämlich die Vernichtung der substanziellen Wirklichkeit, erscheint in der Musik gewissermaßen als künstlerische Forderung.

427. Dies ist die eine Seite; die andere ist das jeder Kunst als solcher immanente Moment der Gestaltung, welche gegenüber jenem Grundstoff der Musik, den wir — ohne jetzt mißverstanden zu werden — das lyrische Element derselben nennen können, in der freien schöpferischen Thätigkeit beruht, womit jener Grundstoff künstlerisch verwerthet wird. Diese beiden Momente, das der *Stimmung* und das der *Gestaltung*, die in allen andern Künsten (außer in der Lyrik und Landschaftsmalerei) das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität annehmen, gewinnen daher in der Musik gerade die umgekehrte Stellung zu einander. Denn hier ist das subjektive Moment der *Stimmung* eben das Objekt der Gestaltung, diese letztere aber die subjektive Form, in welcher die Stimmung künstlerisch zur Darstellung gebracht wird. Will man also in der Musik, wie es gebräuchlich ist, einen Gegensatz zwischen *Klassicismus* und *Romanticismus* statuiren, so beruht derselbe doch auf wesentlich andrer Grundlage als bei den anderen

Künsten. Das Romantische wird hier im Ueberwiegen der Harmonie über die Melodie, das Klassische im Ueberwiegen des Melodischen über das Harmonische bestehen. Weber z. B. ist meist als spezifischer Romantiker, wenigstens in der Oper, bekannt, wobei aber lediglich die Wahl seiner Texte den Maafsstab abgiebt. Seine Musik hat dagegen einen viel weniger romantischen Charakter als z. B. die Beethoven's, dessen Symphonien einen vorwaltenden Charakter tief ergreifender Romantik im edelsten und höchsten Sinne des Worts besitzen. Was Mozart betrifft, so kann man ihn zu den in allen Künsten seltenen Genien zählen, in denen die beiden entgegengesetzten Elemente, hier also das der *Stimmung* und das der *Gestaltung*, des Harmonischen und des Melodischen, in gleicher Stärke erscheinen, so daß sich in ihm die musikalische Produktionskraft in wahrhafter Vollendung darstellt.

Aus allem Diesen geht nun hervor, daß die Musik von jenem spezifischen Romanticismus, wie er sich in den romantischen Schulen der Poesie und Malerei offenbart, nicht eigentlich berührt werden konnte. Jenes innere Linienziehen des der Wirklichkeit abgewendeten Gemüths, wie es sich als bloße Schwächlichkeit und Söhnseeligkeit des romantischen Subjekts in der Poesie und Malerei zeigt, offenbart sich in dieser Sphäre, welche ihrer wahrhaften Natur nach eine innere Gegenwelt der äußeren bildet, gerade als mächtige Energie der Empfindung und gleichsam titanenhafte Gewalt der Tongestaltung — Beethoven ist dafür der schlagendste Beweis —. Später allerdings entwickelt sich aus dieser tiefen Quelle der musikalischen Romantik ein Epigonenthum, das — wie alles Epigonenthum — zur Schwächlichkeit abfällt. In Mendelssohn und noch mehr in Liszt zeigen sich bereits die Spuren einer Romantik, welche mit der in der Poesie eine gewisse Aehnlichkeit besitzt. Mendelssohn ist nur durch sein Judenthum und die damit tief verknüpfte Reflexionskraft vor einem Versinken in Mysticismus bewahrt geblieben, Liszt dagegen konnte, da er schon katholisch war, nicht mehr es werden, aber er hat das Bedürfnis gefühlt, wenigstens, nach einer Laufbahn eitler Vergötterung, seinen Katholicismus möglichst zu potenziren, dadurch, daß er sich dem Mönchthum in die Arme geworfen hat.

Wir müssen uns mit dieser flüchtigen Uebersicht über die Spuren des Einflusses des Romanticismus auf die verschiedenen Künste begnügen, um nun einen Blick auf die romantische Aesthetik zu werfen, mit der es allerdings ziemlich kläglich aussieht.

b. Die Romantik in der Aesthetik.

Adam Müller.

428. Der einzige Vertreter der romantischen Aesthetik, welcher etwas mehr als dunkle Phrasen und zusammenhanglose Phantasien über Schönheit und Kunst zu Tage förderte, wie die Horn, Novalis, Bernhardt, Wackenroder u. s. w., war der 1779 zu Berlin geborene, 1805 zum Katholicismus übergetretene und 1829 zu Wien als k. k. österreichischer Hofrath gestorbene Literaturhistoriker Adam Müller. Er hielt im Jahre 1805 Vorlesungen in Berlin *über deutsche Wissenschaft und Literatur*, welche er bald nachher drucken ließ (Dresden 1806), und später (1807—8) zu Dresden Vorlesungen *Von der Idee der Schönheit* (Berlin 1809). Die letzteren kommen für uns allein in Betracht, da sie wenigstens den Versuch machen, das Grundprincip der Aesthetik, wenn auch in phantastischer Weise, zu behandeln.

Aus dem Wust halbklarer und ganz dunkler Vorstellungen springen nur wenige Gedankenpunkte von einigermaßen bestimmtem Inhalt hervor, die wir — weniger in der Hinsicht, als ob damit die Aesthetik gefördert worden, als weil sie die Art und Weise kennzeichnen, in welcher der Romanticismus dies Gebiet behandelte — kurz zusammenstellen wollen. Im letzten Grunde basirt Müller's Begriff der *Schönheit* darauf, daß sie (objektiv) die Form und (subjektiv) die Vorstellung einer Versöhnung des Gegensatzes sei. Diese Fassung enthält trotz ihrer abstrakten Allgemeinheit, — abstrakt, weil darin von der Qualität der Entgegengesetzten ganz abgesehen wird — ein Stück Wahrheit. Es liegt nämlich darin, einmal, daß für die Verwirklichung der Idee das Auseinandergehen des abstrakten Begriffs in den Gegensatz überhaupt nothwendig sei — dies ist durchaus spekulativ —; sodann, daß die Besonderung in der individuellen Gestaltung sich wieder zur Einheit zusammenzuschließen habe. Diesen zweiten Schritt thut aber Müller nicht. Thäte er ihn, so wäre, wenn auch nicht ausdrücklich, in jener allgemeinen Bestimmung der Gedanke enthalten, daß die *Schönheit* die individuelle Erscheinung der Idee ist. So gefaßt, erhielten wir fast die Hegel'sche Definition des Schönen. Adam Müller dagegen bleibt bei dem abstrakten Begriff des Gegensatzes stehen, und so erscheint seine „Ausgleichung der Gegensätze“ nur als ein Postulat. „Im Universum“ — sagt er. — „sind alle Gegensätze ausgeglichen, und darum ist der Geist des Universums „der Geist der Schönheit, der Kunst, und diese wieder die Natur „des Lebens, der Sprache und des Staats“. — Im *Universum*, wenn

dieses und nicht das Individuum die wahre Versöhnung der Gegensätze sein soll, zerfließen selbstverständlich alle Grenzen der individuellen Formen, und es bleibt nichts als die allgemeine, d. h. abstrakte Substanz. Indem Müller so mit seiner Idee im Unversum, d. h. im ganz Allgemeinen, verharret, kommt er überhaupt gar nicht zur Besonderung und weiter zur Individualisation, also auch nicht zur Verwirklichung der Idee, sondern der Gegensatz — welcher ja die Besonderung setzt — ist selber bei ihm nur ein unwirklicher, scheinbarer. Es ist daher ganz willkürlich, wenn er von einer „Spaltung der universalen Idee in den Gegensatz des Göttlichen und Irdischen“ spricht; vielmehr ist Beides in der That nichts als höchstens pantheistische Substanz. In solchem Gegensatz des Göttlichen und Irdischen ist nämlich die Idee bereits zur Besonderung fortgeschritten, d. h. das Irdische ist ungöttlich und das Göttliche unirdisch geworden. Statt nun zur Versöhnung dieses Widerspruchs im konkreten Individuum fortzuschreiten, geht Müller wieder aus der vorgeblichen Besonderung zurück in's Allgemeine, indem er bemerkt, es gäbe „kein Göttliches ohne Irdisches und kein „Irdisches ohne Göttliches“, die Schönheit aber sei eben „die „vollendete Gegenwart des Göttlichen im Irdischen“ und die Kunst, als „Wiederholung dieser Gegenwart des Göttlichen“, also gleichsam der Mikrokosmos jenes universalen Makrokosmos.

429. Man begreift hieraus, wie Adam Müller, indem er den Schein des Gegensatzes nicht bis zur wahrhaften Wirklichkeit in der konkreten Individualisation fortführt, sondern, statt ihn durch Fortschreiten zur affirmativen Versöhnung aufzuheben, ihn nur negativ durch Rücknahme in die abstrakte Allgemeinheit wieder vernichtet, dadurch jede Bestimmtheit auflöst, so daß sich Alles in einer allgemeinen Konfusion befindet. Dies Verfahren ist echt romantisch; solches Hin- und Herschieben zwischen Universalität und scheinbarer Besonderung ist selber nur eine scheinbare Bewegung, kein wirklicher Prozeß. In Wahrheit kommt das Denken gar nicht von der Stelle; es ist nichts als mattes Flügelschlagen der Phantasie ohne energischen Aufschwung und Flug zu einem konkreten Ziel. So bleibt Adam Müller's Aesthetik gänzlich in dieser Trübung chaotischen Auf- und Abwogens stecken, in welcher die Stoffe wohl gähren, aber aus der bloßen Gährung nicht herauskommen zur festen Gestaltung. Seine Unterscheidung der Schönheit in eine *gesellige* und eine *individuelle* Schönheit haben wir in der Reflexionsepoch der Aesthetik mannigfach auftreten sehen und klingt auch bei Schiller noch nach; bei A. Müller ist sie ohnehin seiner pan-

theistischen Anschauung gegenüber eine ganz willkürliche und unmotivirte. Er hat das Recht, von Individualität bei der Schönheit zu sprechen, überhaupt verwirrt. Jene (die *gesellige* Schönheit), welche „die Menschen anzieht“, so daß sie sich „um ihren Reiz wie die Planeten um die Sonne versammeln“, gehöre vorzugsweise der antiken Welt an, die andere (*individuelle*) Schönheit, welche „im gemeinen Leben oft voreilig häßlich“ genannt werde, könne „nur dadurch empfunden werden, daß der sie betrachtende Mensch selbst zur Sonne werde“, und sei wesentlich moderner Art.

Beide Arten von Schönheit seien jedoch nicht die wahre, sondern nur, wo Objekt und Subjekt zusammenwirken; indem „die Betrachtung das schöne Objekt mit ihren Gefühlen begleite, entstehe die vollkommene Schönheit“, und diese, erklärt er später, sei die *Liebe*. In ihr waltet eine „rythmische Bewegung, Harmonie, oder wie soll ich sie nennen, zwischen Zweien, Mensch und Mensch, zwischen Geist und Gefühl, zwischen Ruhe und Bewegung, die das Universum, die Weltgeschichte, das Leben, wenn wir es in Stille und Kraft, d. h. wieder mit Schönheit betrachten, unserm Gemüthe mittheilt und welche in beschränktem Umfange jedes Kunstwerk darstellt“¹⁾. . . Er versucht nun diese *Harmonie*, welche später von ihm, wieder ganz willkürlich, als „Einheit von Natur und Geist“ gefaßt wird, in allen Sphären der Wirklichkeit nachzuweisen: in der Kunst, in der Sprache, im Leben (wo dieser Gegensatz durch die Geschlechter repräsentirt wird), in der Geschichte und im Staate (wo er als Unterschied der Unbeweglichkeit des Grundeigenthums und der Beweglichkeit in seiner revolutionären Natur, ferner als Unterschied der Stände: Adel und Bürgerthum u. s. w. auftritt). Auch hier endet diese romantische Phantastik, wie bei Fr. Schlegel, in dem idealen Postulat der *Lebenskunst*, deren „Geheimniß darin bestehe, bald dieses, bald das entgegengesetzte Element durch seine Kraft zu verstärken, damit der Streit nur heftiger, und der Friede, der thätige schöne Friede, den er begehrt, beschleunigt werde“. — Mit dieser schönrednerischen Phrase wollen wir Adam Müller und in ihm die Romantik verlassen, um zu der zweiten Form des ästhetischen Idealismus überzugehen.

¹⁾ Vorlesungen: *Von der Idee der Schönheit*. S. 19.

Recapitulation.

- § 52. Durch die Fortbildung des im Kant'schen *Kriticismus* liegenden Moments der Subjektivität des Erkennens, welche die Realität des *Dinges-an-sich* unangetastet liefs, zum Princip des ausschließlichen *Subjektivismus* Fichte's wurde der Grund zur idealistischen Philosophie gelegt, deren dreitheiliger Stufengang, vom subjektiven Idealismus Fichte's zum objektiven Idealismus Schelling's und von diesem zum absoluten Idealismus Hegel's, auch für die Behandlung der Aesthetik bestimmend wurde. Die gemeinsame idealistische Grundanschauung in dieser dreifachen Form bildet so die erste Stufe in der Geschichte der Aesthetik des 19. Jahrhunderts.
- § 53. Bis zu einem gewissen Punkte ging auch die Fortbildung der praktischen Kunstanschauung parallel mit dieser Entwicklung des theoretischen Geistes, ohne dafs indefs — aufer vielleicht für die Poesie — ein direkter Einfluß dieser auf jene zu erkennen ist. Vielmehr entwickelte sich nach der durch die völlige Entartung des Kunstgeschmacks im 17.—18. Jahrhundert hervorgerufenen *antikisirenden Reaction*, einerseits Winckelmann's und Lessing's, andererseits Carstens' und der David'schen Schule, weil diese Richtung allmählig in ein antikisirendes Zopfthum ausartete, eine zweite Stufe der Reaction, die *mittelalterliche* nämlich, welche in Cornelius und Overbeck, dem Gründer der sogenannten Nazarenerschule, ihre Hauptvertreter fand. Wenn auch in dem Fortgange von der antikisirenden zur mittelalterlichen Reaction ein ähnlicher Fortschritt zu erkennen ist, wie in dem Uebergange von der antiken Kunst zur mittelalterlichen selbst, so lag doch diesen Regenerationsversuchen das Mißverständniß zu Grunde, als ob der Geist einer naturgemäfs abgestorbenen

Kunstepoche durch ein, wenn auch wahrhaft kunstbegeistertes und ernstes, Streben zu einem künstlichen Wiederaufleben erweckt werden könne; und so mußten diese Versuche um so mehr fruchtlos bleiben, als sie im lebendigen Bewußtsein des Volksgeistes keinen Wiederhall, weil kein Verständniß finden konnten. — Allein in der zweiten Stufe der Reactionsbestrebungen fand sich doch ein Punkt, an welchem die populäre Kunstanschauung sowohl wie die Aesthetik anknüpfen konnten, nämlich der weltliche Inhalt der mittelalterlichen Kulturstufe: das *Ritter-* und *Romanzenhum*. Durch die abermalige Emancipation vom geistlichen Inhalt wurde so die mittelalterliche Reaction fähig, den aus dem Princip des subjektiven Idealismus Fichte's hervorgegangenen *Romanticismus* der Schlegel in sich aufzunehmen und so nicht nur in der Poesie, sondern auch in der bildenden Kunst den Grund zur romantischen Schule zu legen.

- § 54. Trotz dieses indirekten Einflusses auf die Entwicklung der Kunstanschauung im Allgemeinen zeigte sich indess das Princip der Fichte'schen Philosophie wenig geeignet, um darauf ein System der Aesthetik zu begründen. *Fichte* selbst widmet der Betrachtung des *Schönen*, der *Kunst* und den *Künsten* nur ein gelegentliches Interesse. In theilweiser Anlehnung an Schiller und Wilh. von Humboldt, im Ganzen aber mit ausdrücklicher Beziehung auf das Ethische, äußert er sich über die *Pflichten des Künstlers*, den *ästhetischen Trieb*, das *Genie* u. s. f., ohne sich über eine durch die stete Rücksicht auf das sittliche Interesse bedingte Beschränktheit des Standpunkts zu erheben, die zuweilen sogar ein ziemlich philiströses Gepräge annimmt; auch zeigen sich bei ihm bereits sichtbar die Spuren einer Hinneigung zum Romanticismus.

- § 55. Die beiden *Schlegel* führen nun, indem sie bei dem Fichte'schen Princip des *subjektiven Idealismus* den Accent auf das subjektive Element legen, dies Princip zu der äußersten Konsequenz, daß die *subjektive Willkür*, d. h. das zufällige Empfinden des ästhetischen Subjekts, zum absoluten Gesetz der künstlerischen Production erhoben wird. So werden sie die Erfinder der *romantischen Genialität*, d. h. eines geistvoll erscheinenden Gemisches von leerer Sehnstüchtigkeit, frivoler Gesinnungslosigkeit, geisterseherischem Mysticismus und selbststüchtiger Sophisterei. Der realen Welt des geistigen Lebens und ihren substantziellen Erscheinungen gegenüber verhält sich das romantische Subjekt, da nichts Festes außer seinem genialen Ich für es existirt, *ironisch*; aber diese Ironie ist nur der Reflex seiner eignen Leerheit und Zerfahrenheit, deren auf die Länge unerträgliche Empfindung es dann schliesslich zwingt, sich dem mystischen Autoritätsglauben, d. h. dem Katholicismus, in die Arme zu werfen.
- § 56. Von den beiden *Schlegel* ist hauptsächlich *Friedrich Schlegel* für die Aesthetik von Wichtigkeit, obschon auch er dieselbe zu keinem wissenschaftlich durchgearbeiteten System fortgeführt hat. Es sind bei ihm drei Perioden zu unterscheiden. In der ersten geht er bei der Bestimmung des Begriffs des *Schönen*, das er wesentlich noch im abstrakten Sinne, nämlich als Gegensatz zu dem künstlerisch-Charakteristischen faßt, von dem tiefen Zwiespalt zwischen der antiken und modernen Kunstanschauung aus, den er dahin definirt, daß nur jene auf die Darstellung des Schönen, diese dagegen auf die des *Interessanten* gerichtet sei. Andererseits faßt er das Schöne viel weiter, als es bis dahin geschehen war, indem er es außer in der Kunst auch in der *Natur* und der

Liebe findet. So wird ihm das Schöne, als wesentlich substanziell, identisch mit dem Wahren und Guten, während er dem *Künstlerischen* nur formale Bedeutung einräumt; und zwar bis zu dem Grade, daß, er neben der *ästhetischen* Kunst noch eine *moralische* und eine *philosophische* Kunst statuirt. Das *Interessante*, als charakteristischen Inhalt der modernen Kunst, (unter welcher er jedoch zunächst nur die Poesie versteht), schildert er dann in seiner Fortbildung zum *Piquanten*, *Frappanten*, *Abenteuerlichen*, *Gräßlichen* u. s. f. und kommt dabei auf den wichtigen Gedanken einer „Theorie des Häßlichen“, die er jedoch nur als ein Postulat für die Aesthetik hinstellt, ohne den Versuch zu einer Ausführung zu machen. — Ein zweiter wichtiger Gedanke, der aber ebenfalls nur in Form eines Problems ausgedrückt wird, ist die Behauptung der Nothwendigkeit einer „vollkommenen ästhetischen Gesetzgebung“ für die naturgemäße Fortbildung der modernen Kunst, als deren Ziel er aber die Objektivität der Antike bezeichnet. — Die zweite Periode der Schlegel'schen Kunstanschauung wird durch einen völligen Umschlag der postulirten Objektivität in den absoluten Subjektivismus der romantischen Genialität gekennzeichnet, welcher bis zum Versuch einer Rechtfertigung des *Excentrischen* und *Monströsen* sich verirrt. — Die letzte Periode bezeichnet dann abermals einen psychologisch leicht zu erklärenden Umschlag in dogmatischen Mysticismus. Während auf der ersten Stufe das Künstlerische für ihn nur formale Bedeutung hatte, soll es jetzt nothwendig an *bedeutenden* Inhalt geknüpft werden; dies Bedeutende faßt er dann näher als das *Symbolische*, welches nunmehr als das eigentliche Wesen der Kunst behauptet wird. Was seine *Theorie der Künste*, in die er hier zuerst eingeht,

während er früher nur die Poesie im Sinne hatte, betrifft, so ist dieselbe ziemlich dürftig. Die Musik definirt er als die *Kunst der Seele*, die Malerei als die des *Geistes*, die Skulptur als die der *körperlichen Gestaltung*, während die Poesie alle in den andern Künsten vertheilten Elemente in sich vereinige; die höchste Kunst aber sei die *Lebenskunst*, in welcher allein „das Räthsel der Welt sich auflöse“. So verflüchtigt sich die Schlegel'sche Aesthetik schliesslich in's Phantastische und Abstrakte.

- § 57. In der von den Schlegel begründeten Schule fand die Aesthetik wenig Pflege, denn die nebelhafte Unklarheit und subjektive Schrankenlosigkeit der romantischen Phantasie war wenig zu ernsten, mit wissenschaftlicher Strenge geführten Untersuchungen über metaphysische Probleme geeignet. *Adam Müller* ist der einzige philosophisch angelegte Geist, der entschieden als *romantischer Aesthetiker* bezeichnet werden kann, wenn sich der Einfluss der Romantik auch in mancher Beziehung noch bei Schelling, sowie bei Solger, Krause und Schleiermacher zeigt, ja bis in die neuesten Zeiten hinein, selbst bei den Franzosen (*Cousin*), zu verfolgen ist. Desto nachhaltiger und tiefer war die praktische Einwirkung des Romanticismus auf die Künste, namentlich auf Poesie und Malerei. Erstere fand in einem weitverzweigten Epigonthum der Schlegel'schen Romantik zahlreiche Vertreter (Tieck, Novalis, v. Arnim, Brentano u. a. m.), letztere besonders in der altdüsseldorfer Schule (Bendemann, Hildebrandt, Sohn, Nerenz, Stilke, Lessing u. s. f., welcher letztere jedoch bereits den Anstoss zu einer freieren und objektiveren Auffassung der Historienmalerei gab) eine fruchtbare Pflanzstätte. Die Plastik und die Architek-

tur blieben ihrer Natur nach diesem Einfluß mehr entzogen, obschon in der letzteren die allmählig auftauchende Hinneigung zur Gothik als Symptom davon gelten kann. — Was die Musik betrifft, so kann hier die bei der sogenannten romantischen Schule einen tadelnden Nebensinn enthaltende Bezeichnung des *Romanticismus* deshalb keine Anwendung finden, weil die Musik als die ihrem eigentlichen Wesen nach, also in berechtigtem Sinne, *romantische Kunst* nicht sowohl den Inhalt der objektiven Welt als die *Stimmung des Subjekts* selbst zum Objekt der künstlerischen Gestaltung hat, und deshalb an sich den Charakter der Subjektivität besitzt.

- § 58. Als der einzige Vertreter der romantischen Aesthetik ist, wie bemerkt, *Adam Müller* zu betrachten. Sein Hauptprincip ist die Tendenz zu einer Versöhnung alles Gegensätzlichen. Die *vollkommene Schönheit* erklärt er als „die Liebe“, und der Schlufsstein des Ganzen ist dann, wie bei Friedr. Schlegel, das phantastische Ideal einer *Lebenskunst*. Von irgend einer wahrhaft philosophischen Behandlung der Aesthetik ist bei ihm also ebenfalls nicht die Rede; der beste Beweis, daß der Romanticismus oder, wenn wir auf dessen Quelle zurückgehen, der subjektive Idealismus sich als völlig unfähig zu einer wissenschaftlichen Begründung der Aesthetik erwiesen hat.

So lag also hierin allein schon die Forderung, über das Princip dieses Standpunkts hinauszugehen. Dieser Fortschritt ward von Schelling vollzogen, indem er dem subjektiven Idealismus gegenüber, in seinem *System des transcendentalen Idealismus*, das Princip des objektiven Idealismus geltend machte und zur systematischen Entwicklung brachte.

Cap. III.

B. Die Aesthetik des objektiven Idealismus.

§. 58. I. Schelling.

Allgemeiner Standpunkt.

430. Ueber die allgemeine Position der Schelling'schen Philosophie als Uebergangsphase von dem subjektiven Idealismus Fichte's zu dem absoluten Idealismus Hegel's ist oben¹⁾ das Nöthige, so weit es für das principielle Verständniß seiner ästhetischen Ansichten erforderlich schien, gesagt worden. Daran anknüpfend, könnten wir nun sogleich zu der Darstellung seiner ästhetischen Ansichten übergehen, wenn nicht zunächst daran zu erinnern wäre, daß die Ausdrücke *ästhetisch* und *Kunst* bei Schelling eine ganz andere, nämlich viel umfassendere Bedeutung haben, als wir hier — in der Geschichte der Aesthetik als dieser Specialwissenschaft des Schönen und der Kunst — darunter zu begreifen haben. Um also die in letzterem Sinne zu verstehenden ästhetischen Ansichten Schelling's zu erörtern, müssen wir vor Allem jene allgemeinere Bedeutung, die das Aesthetische bei ihm hat, in's Auge fassen, um davon dasjenige auszuschneiden, was in strengerem Sinne nicht dazu gehört. Zweitens erklärt sich aus seiner Auffassungsweise, warum wir bei Schelling nicht vom metaphysischen Begriff des Schönen ausgehen, um zur Kunst zu gelangen, sondern umgekehrt von dieser, als der in seinem Sinne höchsten Sphäre geistiger Thätigkeit überhaupt, zum Schönen und dann erst zum specifisch Künstlerischen fortgehen können.

Was die Quellen betrifft, aus denen man einen Begriff von seiner Aesthetik gewinnen kann, so gehören dahin besonders fünf Schriften, nämlich: sein *System des transcendentalen Idealismus*²⁾, worin der sechste (und letzte) Hauptabschnitt die „Deduction eines „allgemeinen Organons der Philosophie oder: Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transcendentalen Idealismus“ enthält; ferner die Vorlesung *Ueber die Methode des akademischen Studiums* (Stuttgart und Tübingen 1803), *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge* (Berlin 1802), die Rede *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur* (München

¹⁾ Siehe No. 388—390. (S. 751 ff.) — ²⁾ Erste Ausgabe 1800. Tübingen (Cotta'sche Buchhandlung). Diese citiren wir.

1807), endlich die, erst nach seinem Tode aus dem handschriftlichen Nachlaß im Jahre 1859 veröffentlichte *Philosophie der Kunst*. Die erstgenannte Schrift haben wir zuerst zu betrachten, weil aus ihr sich jene allgemeinere Bedeutung ergibt, in welcher Schelling den Begriff des *Aesthetischen* faßt. Zum Verständniß des letzten Hauptabschnitts, welcher uns hier vorzugsweise interessirt, sind jedoch folgende einfache Fundamentalsätze aus der *Einleitung* zu citiren¹⁾:

„Alles Wissen beruht auf der Uebereinstimmung eines Objektiven mit einem Subjektiven“ .. „Den Inbegriff alles bloß Objektiven in unserm Wissen nennen wir *Natur*, der Inbegriff alles Subjektiven heiße *Ich* oder die *Intelligenz*. Beide Begriffe sind einander entgegengesetzt. Die Intelligenz, als das bloß Vorstellende, ist das *Bewußte*; die Natur, als das bloß Vorstellbare, das *Unbewußte*. Nun ist aber in jedem Wissen ein Zusammentreffen beider, des Bewußten und des an sich Bewußtlosen, nothwendig; die Aufgabe ist also: dieses Zusammentreffen zu erklären. Im Wissen selbst sind Objectives und Subjektives identisch, d. h. keines vor dem Andern. Indem ich aber diese Identität erklären will, muß ich sie schon aufgehoben, d. h. Eins dem Andern vorgesetzt haben, so daß ich, von dem Einen ausgehend, nothwendig zum Andern komme. Es sind also zwei Fälle möglich: 1. Entweder wird das Objektive zum Ersten gemacht und gefragt, wie ein Subjektives zu ihm hinzukomme; oder: 2. es wird das Subjektive zum Ersten gemacht und gefragt, wie ein Objectives hinzukomme“. — Hiemit ist also das Princip der Polarisation gesetzt, denn Schelling zeigt, daß im ersten Falle das Objektive (die Natur) als sein höchstes Ziel dies besitzt, zur Intelligenz zu werden: „Die todtten und bewußtlosen Produkte der Natur sind nur mißlungene Versuche der Natur, sich selbst zu reflektiren; diese höchste und letzte Reflexion ist nichts anderes als der Mensch, oder allgemeiner Das, was wir Vernunft nennen, durch welche zuerst die Natur vollständig in sich zurückkehrt“ .. „Die nothwendige Tendenz der Naturwissenschaft“ — nämlich des vom Objektiven ausgehenden Erkennens — ist also, von der Natur aufs Intelligente zu kommen“. Die *Naturphilosophie* ist mithin die eine Grundwissenschaft, welche, als höchste Vervollkommnung der Naturwissenschaft, die vollkommene Vergeistigung aller Naturgesetze zu Gesetzen des Anschauens und des Denkens“ zum Ziel hat. — Im zweiten Falle, wo vom Sub-

¹⁾ A. a. O. Einleitung, S. 1—7.

„**jektiven** ausgegangen wird, ist die Richtung des Erkennens eine „**entgegengesetzte**, d. h. die Aufgabe ist, das Objektive aus dem „**Subjektiven**, die Natur aus der Intelligenz entstehen zu lassen. Hierin beruht die zweite Fundamentalwissenschaft der Philosophie, „**nämlich die Transcendentalphilosophie**. Näher besteht hier die Aufgabe des Erkennens darin, „**Alles, was in allem andern Denken, Wissen oder Handeln das Bewußtsein flieht und absolut nicht-objektiv ist, zum Bewußtsein zu bringen, d. h. zu objektiviren**“, oder: „**in einem beständigen sich-selbst-Objekt-Werden des Subjektiven**“.

Dies ist nun der Punkt, an welchem die Aesthetik Schelling's anknüpft. Er sucht nämlich nachzuweisen, daß die Möglichkeit einer solchen Selbstobjektivirung des Subjekts darin liege, daß das Ich zugleich bewußt (nämlich als Subjekt) und unbewußt (als Objekt) in derselben Vorstellung gesetzt werde und daß mithin bewußte und unbewußte Thätigkeit in einer und derselben Anschauung objektiv werde¹⁾. Solche Anschauung — er scheidet davon die Anschauung in der praktischen Philosophie, wo die Intelligenz nur für die innere Anschauung bewußt, für die äußere aber unbewußt, und die Anschauung der Naturphilosophie, wo das Umgekehrte stattfindet, ab — sei aber keine andere als die *Kunstanschauung*²⁾. Hiemit geht er zu dem 6. Hauptabschnitt über, der, wie bemerkt, die *Hauptsätze der Philosophie der Kunst* behandelt.

1) Die künstlerische Production.

431. In der „**Erscheinung der Freiheit**“ und in der „**Anschauung des Naturprodukts**“ existiren die beiden Momente, welche für die *Kunstanschauung* als identisch postulirt werden, getrennt, nämlich die „**Einheit des Bewußten und Bewußtlosen im Ich**“ und „**das Bewußtsein dieser Einheit**“. — „**Das Produkt dieser Anschauung, d. h. das Kunstprodukt, wird also die Charaktere beider, des Freiheitsprodukts und des Naturprodukts, in sich vereinigen müssen**“. Diese kurze Bestimmung Schelling's ist die erste wahrhafte Definition des Kunstwerks seinem inneren Wesen nach: es ist zugleich frei und nothwendig, zugleich das Ergebnis unbewußten Erzeugens und bewußten Hervorbringens. Schelling nennt sehr fein das Kunstprodukt das Umgekehrte des organischen Naturprodukts, sofern die Natur bewußtlos beginne und im Bewußtsein ende, während die Kunst mit Bewußtsein beginne und unbewußt

¹⁾ A. n. O. S. 450. — ²⁾ S. 451.

ende. Hier ist das Ich bewußt der Production nach, dagegen bewußtlos hinsichtlich des Produkts. Im Produkt ist also der Widerspruch der Anschauung aufgehoben und die ursprüngliche Entzweiung endet in einem Gefühl unendlicher Befriedigung. Nämlich, weil das Ich im Produkt bewußtlos endet, wird es, sobald mit dieser Vollendung das Produciren selbst aufhört, selber überrascht über das Resultat seiner Thätigkeit und „fühlt sich beglückt“, d. h. es sieht jene Lösung des Räthfels (im Widerspruch des bewußten und unbewußten Thuns) „gleichsam als freiwillige „Gunst einer höheren Natur an, die das Unmögliche durch sie möglich gemacht hat“.

Daß Schelling diesen tiefen Gedanken nicht für eine Kunstphilosophie im engeren Sinne fruchtbar gemacht hat, ist nicht lebhaft genug zu beklagen; denn er enthält in der That die Basis für diesen Theil der Aesthetik. Er hätte hier — wir erwähnen dies, weil wir später keine Gelegenheit haben dürften, darauf hinzuweisen — vor Allem das Mißverständniß beseitigen müssen, als ob jene Doppelseitigkeit des künstlerischen Producirens, nämlich das bewußte und unbewußte Thun) in demselben sich so vertheile, daß etwa der Künstler mit Bewußtsein beginne und, immer mehr davon verlierend, zuletzt im völligen Unbewußtsein ende. Von dieser Fassung ist eher das Gegentheil der Fall. Denn die ursprüngliche Konzeption einer künstlerischen Idee ist in solchem Sinne viel mehr unbewußt als die mit dem realen Material rechnende Gestaltung und Ausführung derselben. In Wahrheit sind beide Seiten der Art kontinuierlich im producirenden Thun mit einander verbunden, daß sie sich gleichsam fortwährend ablösen, so daß jeder einzelne Schritt im Schaffen, die kleinste That des schaffenden Genies während des Schaffens selbst aus solchem Wechsel von Bewußtsein und Unbewußtsein entspringt; und zwar folgen diese Momente so aufeinander, daß sie gleichsam den Schwingungen einer Saite gleichen, sobald die Thätigkeit einmal angeregt ist. Das Ganze aber, d. h. der *Ton*, welcher durch solche Schwingung im producirenden Geist erzeugt wird und diesen selbst in jene Stimmung versetzt, den man künstlerische Begeisterung nennt, ist erst die wahre künstlerische Thätigkeit.

Sofern nun Schelling von Unbewußtsein des Ichs *in Ansehung des Produkts* spricht, sieht dies so abstrakt aus, als ob erst nach gänzlicher Vollendung des Produkts das Unbewußtsein aufhöre, das schaffende Subjekt gleichsam zu sich selbst käme; vielmehr ist hier *Produkt* ebenfalls als Moment, oder wenn man will als Theil, Ab-

schnitt des Producirens selbst zu fassen. Jene Befriedigung tritt daher auch nicht erst am Ende ein, sondern begleitet innerhalb der ganzen Thätigkeit des Producirens selbst jeden Wechsel der Momente, jede Schwingung aus dem Unbewußten in's Bewußte. Wenn Schelling¹⁾ daher zwar richtig bemerkt, daß es „einen Punkt „geben müsse, wo beide“ (Bewußtsein und Bewußtlosigkeit) „in „Eins zusammenfallen, und umgekehrt: wo beide in Eins zusammenfallen, müsse die Production aufhören, als eine freie zu erscheinen“, so wird die Auffassung des Vorganges doch eine schiefe, sofern er hinzusetzt: „Wenn dieser Punkt in der Production erreicht ist, so „muß das Produciren absolut aufhören, und es muß dem Produci- „renden unmöglich sein, weiter zu produciren“. Vielmehr findet, wie bemerkt, ein fortwährender, in sich unendlicher Uebergang des Bewußtseins in's Unbewußtsein und umgekehrt statt, bis zur schließlichen Versöhnung beider, deren reales Produkt eben das Kunstwerk ist. Schon Wilhelm von Humboldt hat in seiner Abhandlung *Ueber den Geschlechtsunterschied und seinen Einfluß auf die organische Natur* in zarter Weise auf einen ähnlichen Vorgang, wie den, welchen wir oben als *Schwingung* bezeichneten, in dem natürlichen Zeugungsproceß aufmerksam gemacht. Diese Andeutung hat nur den Zweck, zu zeigen, wie unsre Auffassung des eigentlichen Wesens im Vorgange des künstlerischen Producirens eine wesentlich allgemeine, d. h. im Begriffe des Producirens überhaupt als eines Erzeugens begründete Bedeutung hat.

432. Den Grund, „das Unbekannte, was hier die objektive „und die bewußte Thätigkeit in unerwartete Harmonie setzt“, sieht Schelling²⁾ in „nichts Anderem als in jenem Absoluten, welches „den allgemeinen Grund der prästabilierten Harmonie zwischen dem „Bewußten und dem Bewußtlosen enthält“. Man erkennt hier, wie nahe Schelling der Grenze des absoluten Idealismus gekommen ist, aber dies *Absolute* bleibt für ihn schließlich gerade so ein *Ding an sich*, d. h. ein Unbekanntes, wie das Objektive für Kant. Es ist „das Unbegreifliche, was ohne Zuthun der Freiheit und gewisser- „maassen der Freiheit entgegen, in welcher ewig sich flieht, was in „jener Production vereinigt ist, zu dem Bewußten das Objektive „hinzubringt“ und das „mit dem dunkeln Begriff des Genies bezeich- „net wird“. . . . Das Produkt ist also „kein anderes als das Genie- „produkt, oder, da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das „Kunstprodukt,“ die Production selbst aber ist die ästhetische.

¹⁾ A. a. O. S. 455. — ²⁾ A. a. O. S. 457.

Hier stehen wir denn nun an dem Punkte, wo der Schelling'sche Begriff des *Aesthetischen* zur Erklärung kommt. Er geht dabei so zu Werke, daß er den Begriff selbst immer als ganz allgemeinen, d. h. als den des schöpferischen Producirens schlechthin, in der Vorstellung hat, während er bei seiner exemplifikatorischen Verdeutlichung stets an das im engeren Sinne künstlerische Produciren erinnert, so daß der Leser einen gemischten Eindruck erhält und, wenn er nicht genau zusieht, leicht über den eigentlichen Sinn getäuscht wird. Diese Möglichkeit der Täuschung stellt sich aber zuletzt als eine Selbsttäuschung Schelling's selbst heraus, sofern in der That schließlich das Besondere, nämlich die Kunst, so an die Stelle des Allgemeinen gesetzt wird, daß sich das Allgemeine folgerichtig als das Besondere erweisen muß. Auf diese Weise wird von ihm die Philosophie, weil „die höchste Thätigkeit des Geistes die Merkmale des Bewußten und Unbewußten an sich haben und in sich vereinigen müsse“, zunächst als eine *künstlerische* Thätigkeit bezeichnet und folglich (?) als die höchste Aufgabe und zugleich Form der Philosophie überhaupt die *Kunstphilosophie* erklärt. Das Unlogische dieses Schlusses wird durch die Erörterung selbst noch einleuchtender werden.

„Der innere Widerspruch, aus dessen Gefühl der künstlerische Trieb hervorgeht“ — nämlich der Gegensatz von Bewußtsein und Unbewußtsein — „greift, da er den ganzen Menschen“ (dies erinnert an Schiller und Humboldt) „mit allen seinen Kräften in Bewegung setzt, das Letzte in ihm, die Wurzel seines ganzen Daseins an“¹⁾. Auf diesen Satz gründet sich eigentlich die ganze Theorie der intellektuellen Anschauung Schelling's, welche, da sie zu keinem affirmativen Schluß, sondern als Polarisation Entgegengesetzter nur zu einer Art Neutralisation kommen kann, erklärt, wie seine Philosophie, statt in absoluten Idealismus, in mystische Offenbarungsphilosophie ausmünden mußte. Denn bei ihm gelangt das Bewußte und Unbewußte nicht in einem Höheren, als ursprünglicher Quelle beider, zur Versöhnung, sondern es bleibt bei einer gegenseitigen Durchdringung; das Absolute aber ist für ihn das absolut Unbegreifliche, welches als ideelles *Ding-an-sich*, also als ein Jenseitiges verharret, das nur durch un-mittelbare Offenbarung, d. h. durch eine für das Erkennen unvermittelte und darum unbewußte Manifestation der Idee, in's Subjekt hinein kommt, statt daß das Subjekt in es hineinkommen oder es in sich herein- und herausbringen sollte. —

¹⁾ A. a. O. S. 458.

433. Aus jener Immanenz des Widerspruchs im Wesen des Menschen folgt nun nicht nur, daß er allein es ist, welcher „den künstlerischen Trieb in Bewegung setzt“, sondern auch, daß „es nur der Kunst gegeben sein kann, unser unendliches Streben zu befriedigen und auch den letzten und äußersten Widerspruch in uns aufzulösen“. Im Sinne Schelling's ist dieser Schluß in der That ganz consequent, nur daß der Ausdruck „Auflösung des Widerspruchs“ über das Ziel hinausgeht. Aufgelöst (für das Erkennen) wird dadurch der Widerspruch nicht, sondern höchstens für die Empfindung neutralisirt. Die Spannung der Pole hört auf: dies ist die Befriedigung; aber das Resultat ist für das Wissen gleich Null. Es kann daher zugegeben werden, daß „nach dem Bekenntnis aller Künstler“ die ästhetische Production, welche „vom Gefühl eines scheinbar unauflöslichen Widerspruchs ausgeht, im Gefühl einer unendlichen Harmonie endet“, in einer „Rührung“. Mit tief empfundenen Worten schildert Schelling diesen Zustand des künstlerischen Gemüths, welches gleichsam „in Ansehung Dessen, was das eigentlich Objektive in seiner Hervorbringung ist, unter der Einwirkung einer Macht zu stehen scheint, die ihn (den Künstler) von allen andern Menschen absondert und ihn Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsicht und deren Sinn unendlich ist“; und hier schließt er denn mit den charakteristischen Worten: „Da nun jenes absolute Zusammentreffen der beiden sich fliehenden Thätigkeiten schlechthin nicht weiter erklärbar, sondern bloß eine Erscheinung ist, die, obschon unbegreiflich, doch nicht geleugnet werden kann, so ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es giebt, und das Wunder, das, wenn es auch nur einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte“. —

Das Weitere ist nun, daß die beiden Momente der künstlerischen Production, die bewußte und die unbewußte Thätigkeit, für sich betrachtet werden. Das, was „man gemeinhin *Kunst* nennt, ist nur der eine Theil derselben, nämlich Dasjenige an ihr, was mit Bewußtsein, Ueberlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch gelehrt und gelernt, durch Ueberlieferung und durch Uebung erreicht werden kann“; das Andere, was „nur durch freie Gunst der Natur angeboren sein und nicht gelernt werden kann“, nennt Schelling die *Poesie in der Kunst*. „Das Vollendete werde aber nur durch beide Thätigkeiten, deren Einheit eben das Genie ist, hervorgebracht. Das Genie sei deshalb für die Aesthetik Dasselbe,

„was das Ich für die Philosophie, nämlich das Höchste, absolut-
 „Reelle, was selbst nie objektiv wird, aber Ursache alles Objektivi-
 „rens ist“. —

2) Charakter des Kunstprodukts.

434. Da der Gegensatz der bewussten und unbewussten Thätigkeit, deren Identität im Kunstwerk reflektirt wird; ein unendlicher ist und ohne Zuthun der Freiheit aufgehoben wird, so ist „der Grundcharakter des Kunstwerks bewußtlose Unendlichkeit“.. „In dem Produkt dagegen, welches den Charakter des Kunstwerks nur heuchelt, weil es nur Abdruck der bewussten Thätigkeit des Künstlers ist, liegen Absicht und Regel an der Oberfläche und es ist beschränkt“... Jenes „Gefühl der Befriedigung“, das die Auflösung des Widerspruchs in der vollendeten Production begleitet, muß auch in das Kunstwerk selbst übergehen. Der äußere Ausdruck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes oder der Freude ausgedrückt werden sollte“ (Winckelmann). Als „Darstellung des Unendlichen im Endlichen“ besitzt das Kunstwerk Schönheit. Diese ist „der Grundcharakter des Kunstwerks, welcher die beiden andern (bewußtlose Unendlichkeit und stille Größe des Ausdrucks) in sich vereinigt“. — Das *Schöne* unterscheidet dann Schelling vom *Erhabenen* so, daß zwar eins ohne das andere sein könne (? — Erhabenheit auch ohne Schönheit?), doch finde „der Gegensatz nur in Ansehung des Objekts, nicht aber in Ansehung des Subjekts der Anschauung statt, indem, wo Schönheit ist, der unendliche Widerspruch im Objekt selbst aufgehoben ist, anstatt daß, wo Erhabenheit ist, der Widerspruch nicht im Objekt selbst sich vereinigt, sondern nur bis zu einer Höhe gesteigert ist, bei welcher er in der Anschauung unwillkürlich sich aufhebt, welches dann ebensoviel ist, als ob er im Objekt aufgehoben wäre“. — Wir gestehen, daß uns dies nicht nur sehr gesucht, sondern gerade unverständlich vorkommt; keinesfalls dürfte man es als eine genügende Erklärung des Erhabenen gelten lassen können.

Nach dieser „Ableitung des Charakters des Kunstwerks“ ist nun der Unterschied gegen anderweitige Produkte festzustellen: dies führt zum Verhältniß der Kunst einerseits zur Natur, andererseits zum Handwerk, dritterseits zur Wissenschaft. „Vom organischen Naturprodukt unterscheidet sich das Kunstprodukt hauptsächlich dadurch, daß die organische Production nicht vom Bewußtsein,

„also auch nicht vom unendlichen Widerspruch ausgeht.; es wird daher nicht nothwendig schön sein, und wenn es schön ist, so wird die Schönheit, weil ihre Bedingung in der Natur nicht als existierend gedacht werden kann, als schlechthin zufällig erscheinen, woraus sich das ganz eigenthümliche Interesse an der Naturschönheit, nicht insofern sie Schönheit überhaupt, sondern insofern sie bestimmt Naturschönheit ist, erklären läßt“. — Dies ist auch sehr ungehügend. Den tieferen Unterschied, der geradezu bis zu einem Gegensatz gehen kann, welcher zwischen Kunstschönheit und Naturschönheit herrscht, so dafs, was als *kunstschön* gefällt, als *naturunschön* mißfallen kann und umgekehrt, erkennt Schelling nicht, und es enthalten daher auch seine folgenden Worte keine Wahrheit. Er sagt nämlich: „Es erhellt daraus von selbst, was von der Nachahmung der Natur als Princip der Kunst zu halten sei, da, weit entfernt, dafs die bloß zufällig schöne Natur der Kunst die Regel gebe, vielmehr, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringt, „Princip und Norm für die Beurtheilung der Naturschönheit ist“. Im ersten Satz wird von einer ganz beschränkten Bedeutung der Naturnachahmung ausgegangen, nämlich von der Naturkopirung, die allerdings zu verwerfen ist; der zweite dagegen ist entschieden unrichtig, denn die Kriterien, wonach ein Kunstwerk als *schön* bezeichnet wird, lassen sich überhaupt auf die Natur nicht anwenden; und selbst, wo sie — wie in den niedrigsten Gattungen der Kunst, z. B. in der Malerei stgenannter schöner Gegenden, dem Stilleben u. s. f. — allenfalls anzuwenden wären, ist es gerade die *Natürlichkeit*, weshalb solche Darstellungen schön erscheinen, nicht aber umgekehrt. In solchen Aeußerungen zeigt es sich, wie Schelling (und mit ihm die meisten Aesthetiker) das konkrete Wesen der Kunst und der Kunstschönheit nicht begreifen, weil sie immer nur mit Abstractionen rechnen.

Vom *gemeinen Kunstprodukt* unterscheidet sich nun das ästhetische Produkt dadurch, dafs jenes einen Zweck außer sich hat. Aus der Unabhängigkeit von solcher äußerlichen Zweckhaftigkeit entspringt jene Heiligkeit und Reinheit der Kunst, welche soweit geht, dafs sie selbst die Verwandtschaft mit Allem, was zur Moralität gehört, ausschlägt, ja selbst die Wissenschaft, welche in Ansehung ihrer Uneigennützigkeit am nächsten an die Kunst grenzt, bloß darum, weil sie immer auf einen Zweck außer sich geht(?) und zuletzt selbst nur als Mittel für das Höchste (die Kunst) dienen muß, weit unter sich zurückklärt.“ — Hier ist offenbar Objekt mit Zweck verwechselt. Der Zweck der Wissenschaft

ist wohl nur das Wissen, d. h. die Erforschung des Wahren; mit demselben Recht könnte man aber auch von der Kunst sagen, daß sie einen Zweck habe, nämlich das Schöne darzustellen. Die Behauptung aber, daß die Wissenschaft ihr höchstes Ziel in einer Dienstbarkeit für die Kunst zu finden habe, gehört wohl zu dem Abnormsten, was je von der Philosophie in ernsthafter Weise aufgestellt worden. Allein so schroff, wie es hier ausgedrückt ist, meint es Schelling nicht, weil er eben unter *Kunst* etwas viel Allgemeineres versteht, nämlich die produktive Thätigkeit der intellektuellen Anschauung überhaupt, welche auch das Wesen des philosophirenden Geistes sei. Umgekehrt versteht er unter *Wissenschaft* nicht die höchste Wissenschaft, sondern die Summe der sogenannten exakten Wissenschaften, weshalb er denn auch zuletzt die Philosophie ausdrücklich als ein „der Kunst viel näher als der *Wissenschaft*“ verwandtes Gebiet“ davon abtrennt. Die Stellung der Kunst zur Philosophie oder, wie Schelling diese Frage faßt, „das Verhältniß, „in welchem die Philosophie der Kunst zu dem ganzen System der „Philosophie steht“, ist der letzte Punkt, über den er sich ausspricht.¹⁾

435. Es ist, wie bemerkt, die *intellektuelle Anschauung*, welche das vermittelnde Princip zwischen Kunst und Philosophie ausmacht, weil sie allein das Moment der Objektivität enthält, denn „die „ästhetische Anschauung ist eben die objektiv gewordene intellektuelle“... „Aber auch der ganze Mechanismus, den die Philosophie „ableitet und auf welchem sie selbst beruht, wird erst durch die „ästhetische Production objektiv“... So ist „das produktive Vermögen (der Philosophie) dasselbe, durch welches auch der Kunst „das Unmögliche gelingt, nämlich einen unendlichen Gegensatz in „einem endlichen Produkt aufzuheben. Es ist das Dichtungsvermögen, was in beiden thätig ist, das einzige, wodurch wir „fähig sind, auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen, — die Einbildungskraft.“ — Hiemit sind wir denn allerdings an der Grenze des Denkens als bewußten Erkennens angelangt und in eine Sphäre versetzt, wo nicht mehr gesetzmäßige Freiheit herrscht, sondern eine solche Freiheit, in welcher die Gesetzmäßigkeit nur noch *objektiv* vorhanden ist, d. h. welche, sofern das Subjekt thätig ist, von Willkür nicht mehr unterschieden werden kann. Basirt das Philosophiren seinem letzten Grunde nach auf dem *Dichtungsvermögen* und der *Einbildungskraft*, dann ist es frei-

¹⁾ A. a. O. S. 470 ff.

lich *keine Kunst* mehr zu philosophiren, gerade weil das Philosophiren nur noch ein künstlerisches Thun ist, eine innere Offenbarung gleichsam, die keiner Rechtfertigung und keiner Logik bedarf. Und diese mangelt denn auch, gleichsam zum Beweise für die Selbstständigkeit solcher dichtenden Philosophie, dem Schluß, den Schelling aus der obigen Erörterung zieht, indem er den Ausdruck *Kunst* bald in dem allgemeinen Sinne einer intuitiven Thätigkeit überhaupt, bald in einem besondern, d. h. in dem, welchen man gewöhnlich darunter versteht, anwendet. Er sagt: „Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transcendente ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige, wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei... Die Kunst ist ebendeswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß... Die Natur ist dem Künstler nicht mehr als sie dem Philosophen ist, nämlich die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existirt... Wenn es nun aber die Kunst allein ist, welcher Das, was der Philosoph nur subjektiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objektiv zu machen gelingen kann, so ist, um noch diesen Schluß daraus zu ziehen, zu erwarten, daß die Philosophie, sowie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren ist, und mit ihr alle Wissenschaften nach ihrer Vollendung als ebensoviel Ströme in den allgemeinen Ocean der Poesie zurückfließen, von welchem sie ausgegangen waren. Welches aber das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie sein werde, ist nicht schwer zu sagen: es ist die Mythologie“, d. h. „eine neue Mythologie, welche nicht Erfindung eines einzelnen Dichters“ (ist dies je die Mythologie gewesen?), sondern eines neuen Geschlechts, das gleichsam nur einen Dichter vorstellt, sein kann“.

Hier sind wir denn nicht nur an den Grenzen des Denkens — denn diese waren schon im Vorigen überschritten — sondern auch an denen der *intellektuellen Anschauung* selbst angelangt, um in dem Ocean leerer Phantasiegebilde unterzutauchen. — Den falschen Schluß aber: nämlich, weil das philosophische Produciren und das künstlerische Produciren, sofern sie beide auf der intellektuellen

Anschauung beruhen, im Grunde identisch seien, so müsse — nicht etwa die Philosophie selber *als* Kunst, sondern — die Philosophie der Kunst als die höchste Aufgabe, als „das allgemeine Organon „der Philosophie und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes“¹⁾ betrachtet werden —: diesen Schluß brauchen wir nunmehr wohl nicht besonders zu widerlegen, sondern wollen nur bemerken, daß er ungefähr ebenso logisch ist, als wenn Schelling der Kunst, weil ihre Thätigkeit mit der der Philosophie zusammen auf der intellektuellen Anschauung beruhe, die Aufgabe stellen wollte, nur *Philosophie* zu malen oder zu dichten; was er in der That auch beinahe thut. Im Uebrigen kann man sich nur wundern, daß es bei Schelling bei dieser Emphase sein Bewenden hat, und daß er nie mehr als beiläufige und sehr allgemein gehaltene, größtentheils aber mehr phantasie- als gedankenreiche Aeußerungen über den Inhalt dieses *Organons*, was er Kunstphilosophie nennt, gethan hat. Denn was seine *Philosophie der Kunst* betrifft, so entspricht sie — selbst von ihrer aphoristischen und lückenhaften Form abgesehen — nichts weniger als dem Begriff eines solchen Organons.

In Wahrheit ist es ihm aber gar nicht um die Kunst im eigentlichen Sinn, also auch nicht um eine *Aesthetik*, d. h. um eine Philosophie des Schönen und der Kunst, als dieses realen geistigen Gebiets, zu thun: sondern in solchem Sinne — etwa wie es eine *Naturphilosophie*, eine *Religionsphilosophie* u. s. f. giebt — existirt für ihn strenggenommen die *Aesthetik* gar nicht. Wie sich seine *Philosophie der Kunst* hiezu verhält, werden wir später sehen; vorläufig weisen wir auf eine nicht mißzuverstehende ausdrückliche Aeußerung von ihm hin, welche beweist, daß die Künstler durchaus keine Veranlassung haben, in ihm den Verkündiger ihres Evangeliums zu sehen. Er bemerkt nämlich²⁾, daß „Nichts von dem, was der gemeine Sinn „Kunst“ nenne, den Philosophen beschäftigen könne“, sondern ihm sei sie nur „eine nothwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung, und nur sofern sie als solche dargethan „und bewiesen werden kann, habe sie Realität für ihn“: mit andern Worten, *Kunst* ist ihm nicht eine reale Sphäre, sondern eine — und zwar höchste — Weise der Thätigkeit der anschauenden Vernunft. Er leugnet zwar diese, *Kunst* genannte, reale Sphäre nicht, ja er geht sogar zum Theil sehr in's Detail der einzelnen Künste, aber er läßt sie und alle ihre Erscheinungen doch eigentlich nur

¹⁾ Vergl. a. a. O. S. 19. — ²⁾ *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*.

als ein beschränktes Abbild jenes Urbildes, welches er als *Kunst* hingestellt, gelten. Dieses Resultat giebt uns nun den Maalsstab, an welchem wir seine anderweitigen Aeußerungen, zunächst über das Schöne und die Kunst, zu messen im Stande sind. Hiefür haben wir uns auf seinen Bruno zu beziehen.

3) Die Idee der Schönheit.

436. Für unsern heutigen Geschmack nicht allein, sondern auch in Rücksicht auf die nothwendig damit verknüpfte Umständlichkeit, mit welcher die einfachsten Gedanken sich aus- und ineinander spinnen, hat die Form des Gesprächs für die Entwicklung philosophischer Themata etwas Ermüdendes. Wenn wir so im Bruno oder auch in Solger's Erwin jene platonischen Wendungen und Anreden (*o Lucian, o Anselmo, o Verchrtester, ... „sehr gern folg' ich dir, o Freund, mich über die Idee der Wahrheit zu verständigen“* — als ob sich das nicht von selbst verstände, wenn man philosophirt! und dergl.¹⁾) mit in Kauf nehmen müssen, Wendungen, die viel mehr dazu angethan sind, den Gedanken zu verhüllen als zu erklären: so ist es zunächst ein Gefühl der Langenweile, das zu bekämpfen ist, sodann aber — was schlimmer ist — die Empfindung der Geziertheit und Affectation, d. h. der inneren Unwahrheit, aus der solche abstruse Form stammt, und diese Empfindung macht den Leser dann leicht geneigt, dem Inhalt selbst keinen rechten Ernst zuzutrauen. Solch' formales Platonisiren hat, weil es reflektirt ist, etwas Sentimentales, ja selbst — wenn man die Unwahrheit und

¹⁾ Beispielsweise mögen hier aus der Einleitung des Bruno folgende Sätze stehen, die für die Sache gar nichts enthalten:

- Anselmo: Gefüllt es Euch, daßs wir diese Rede wieder aufnehmen und den Streit jetzt entscheiden, der unentschieden blieb, als die Zeit Trennung gebot? Denn glücklich hat uns nicht offenbare Verabredung zwar, doch geheime Uebereinstimmung wieder hier vereinigt.
- Lucian: Willkommen jede Welle des Gesprächs, die in den Strom der Rede uns zurückführt.
- Alexander: Immer tiefer in den Kern der Sache dringt gemeinsamer Rade Wett-eifer, die, leise beginnend, langsam fortschreitend, zuletzt tief anschwilt, die Theilnehmer fortreißt, alle mit Lust erfüllt.

Man erkennt hieraus deutlich die beabsichtigte künstlerische Wirkung dieser Form. Mit Lust erfüllt werden soll der Theilnehmer, nämlich nicht durch den Inhalt, sondern durch die bloße Form, in welcher er geboten wird. Erwägt man nun, daßs sich das Gespräch um das Verhältniß der Schönheit zur Wahrheit dreht und das Resultat dies sein soll, daßs die höchste Wahrheit nur in der Form der Schönheit sich verwirklichen könne, so erkennt man die Bedeutung der Dialogsform als der ästhetischen Form des Philosophirens. Es ist dies dasselbe Mißverständniß, welches dem oben dargelegten Fehlschluß in dem Begriffe der Kunstphilosophie zu Grunde liegt, nämlich eine fortwährende Verwechslung von Inhalt und Form.

Künstlichkeit der Form erwägt — etwas Romantisches an sich, wodurch der dem Gedankengange zu folgen versuchende Leser in einem Zustand von Unbehaglichkeit erhalten wird, der ihn schließlich verstimmt. Das echte, klare Denken ist prägnant, eher von derber Bestimmtheit als schönstilyger Weitschweifigkeit, es verschmäht solche zerfließende, klassisch sich geberdende Breite, welche im Grunde nur aus einer Eitelkeit des sich in sich selbst bespiegelnden denkenden Subjekts entspringt. *

Es ist daher sowohl für den ästhetischen wie für den theosophischen Philosophen charakteristisch, daß sie beide an solcher der romantischen Nebelhaftigkeit entstammenden Dialogisirung Gefallen finden, indem sie — in Anbetracht, daß die platonischen Dialoge selber als Kunstwerke gelten — sich verpflichtet zu fühlen scheinen, wo sie über die Schönheit und über Kunst reden, dies auch in *schöner* Weise und *künstlerisch* durchgebildeter *Gestaltung* zu thun¹⁾. Was Schelling betrifft, so kann er allerdings sein Princip dafür geltend machen, daß die Spitze aller Philosophie die Kunst sei, d. h. daß man nicht bloß über Aesthetik, sondern ästhetisch philosophiren müsse. Der *Bruno* ist so die praktische Ausführung der aus dem System des transcendentalen Idealismus resultirenden Theorie über die Philosophie der Kunst; die Form des *Erwin* dagegen beruht auf einem andern Mißverständniß, wie wir später sehen werden.

Vom *Bruno*, dessen inhaltlicher Titel *Ueber das göttliche und natürliche Princip der Dinge* lautet, gehört nur die Einleitung hierher, die in zwei Abschnitte zerfällt, von denen der erste das „Einssein der Wahrheit und Schönheit“, der zweite das „analoge Verhältniß der Philosophie und der Poesie“ behandelt. Der erste Abschnitt beginnt mit der *Idee der Wahrheit*, indem zunächst die „Unterschiede des ewigen und des zeitlichen Erkennens überhaupt“ deducirt werden. Hier kommt der „Unterschied zwischen der urbildlichen und der hervorbringenden Natur“ in Betracht. Die hieraus gewonnenen Resultate werden nun auf die *Idee der Schönheit* angewendet, woraus sich „die höchste Einheit der Wahrheit und „Schönheit“ ergibt. — Der zweite Abschnitt behandelt dann die aus dieser Deduction erhaltenen Konsequenzen für die Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Poesie. —

437. Nach dieser allgemeinen Uebersicht über den ganzen Gang der Untersuchung können wir uns nun, unter Voraussetzung der aus dem System des transcendentalen Idealismus resultirenden Sätze, auf

¹⁾ Solger spricht dies auch ausdrücklich aus (siehe unten No. 458).

Dasjenige beschränken, was der Betrachtung neue Seiten darbietet. Die Frage, von welcher ausgegangen wird, ist, ob *Wahrheit* oder *Schönheit* das Wesentliche beim Kunstwerk, die zweite, ob Wahrheit ohne Schönheit, und Schönheit ohne Wahrheit (im Kunstwerk) denkbar sei. Beide Begriffe werden nicht zuvor entwickelt, sondern als sei ihr Inhalt selbstverständlich eingeführt und derselbe nur im Verlauf des Gesprächs revidirt. Das Resultat ist dann zunächst dies, daß es zweierlei Arten von Wahrheiten und Schönheiten gebe, eine absolute und eine relative. Die letzte Art sei an die Zeit gebunden und also endlicher Natur, die erstere unendlicher. In diesem Sinne aber fallen beide Begriffe zusammen, d. h. höchste Wahrheit und höchste Schönheit seien identisch. Als solche sind sie die Formen der *Urbilder*, von denen wir in unserm Verstande „die bloßen „Abbilder erkennen“¹⁾ . . . „Wenn wir nun die Natur, sofern sie „der lebendige Spiegel ist, worin alle Dinge vorgebildet sind, die „urbildliche, sofern sie dagegen jene Vorbilder in der Substanz aus- „prägt, die *hervorbringende* nennen“, welche letztere allein „dem „Gesetz der Zeit und des Mechanismus unterwerfen“ ist, so leuchtet ein, daß die höchste Wahrheit und die höchste Schönheit, weil sie nur jenen Urbildern zukommen, mit dem Verstande nicht erkennbar sind, weil sie in keinem endlichen Dinge angetroffen werden. Hiernach ist es im Grunde „ein Irrthum, wenn wir einige Dinge in der „Natur oder Kunst schön zu nennen pflegen“; wenigstens hat solcher Ausdruck nur beziehungsweise eine Bedeutung, d. h. ein Gegenstand ist schön, sofern etwas an ihm ist, das dem *Urbilde* entspricht, und nur in dieser Beziehung ist er schön. „Indem wir also unsere „Schlüsse überrechnen, so findet sich nicht nur, daß die ewigen „Begriffe vortrefflicher und schöner seien als die Dinge selbst, sondern vielmehr, daß sie allein schön, ja daß der ewige Begriff „eines Dinges nothwendig schön sei“ . . . An einem andern Orte²⁾ drückt er diesen ganz platonischen Gedanken folgendermaassen aus: „Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich, wie „sie in den Urbildern sind“. Wir werden unten³⁾ sehen, wie er dies später zu verwerthen wufte.

Diese ganze Abstraction — denn in Wahrheit ist sie nichts Anderes — ist, mit Einschluss der *Urbilder*, im Grunde kaum mehr als ein Abklatsch der platonischen Lehre vom *höchsten Schönen*⁴⁾. Das Weitere ist denn, daß Schelling dieselbe Theorie auf das Ver-

¹⁾ Bruno. S. Werke Bd. IV, S. 220. — ²⁾ Vorlesungen über Methode des akademischen Studiums S. 317. — ³⁾ Im dem Abschnitt „Die Kunst, der Künstler und die „Künste“ (s. u. No. 433). — ⁴⁾ Vergl. oben S. 87 ff.

hättniß der Philosophie und Poesie anwendet¹⁾: „Allein, o Freunde“, — heißt es im Bruno — „nachdem wir die höchste Einheit der „Schönheit und Wahrheit“ (soll heißen: die Einheit der höchsten u. s. w.) „bewiesen haben, so scheint mir auch die der Philosophie „und Poesie bewiesen, denn wonach strebt jene als nach jener „ewigen Wahrheit, die mit der Schönheit, diese aber nach jener „ungeborenen und unsterblichen Schönheit, welche mit der Wahrheit „Eins und Dasselbe ist“. Es fehlt also nur, daß beide noch mit der höchsten „Güte“²⁾ identificirt werden, um alle Differenzen, in die die Idee sich besondern kann, auszulöschen in einem *höchsten Absoluten*, welches dann allerdings mit dem absoluten Nichts identisch wäre.

Die bekannte Theorie von der Erscheinung des Unendlichen im Endlichen giebt ihm nun einen Uebergangspunkt zu der Unterscheidung der Philosophie und Poesie, nämlich in Hinsicht des Hervorbringens, dessen Grund er durch eine neue, sublimen (genauer betrachtet sophistische) Wendung zu erklären sucht. Nämlich: was hervorzubringen ist, ist das Ewige. Da dies sich auf alle Dinge durch deren ewige Begriffe bezieht, „auf das hervorbringende Individuum also durch den ewigen Begriff des Individuums, so „ist es dieser ewige Begriff des Individuums, worin die Quelle des „Hervorbringens eines Werkes zu suchen ist“. — Die wirklichen Individuen als endliche haben mithin nichts mit dem Hervorbringen zu thun, außer sofern das Werk selbst der Endlichkeit angehört, d. h. nicht schön ist; sofern es aber das Unendliche und Ewige darstellt, ist es „die Idee der Schönheit und Wahrheit an sich selbst, „welche das Hervorbringende ist und welche sie (die Individuen) oft „am wenigsten besitzen, weil — sie von ihr besessen werden“³⁾. — Da endlich der Künstler „nicht die Schönheit selbst, „sondern nur schöne Dinge hervorbringt, so ist die Kunst *exoterisch*, die Philosophie aber, die sich bestrebt, die Wahrheit und „Schönheit an und für sich selbst zu erkennen, ist *esoterisch*“. — Hiemit geht er auf die *Mysterien* über, für welche Untersuchung allerdings die obige Erörterung eine durchaus passende Einleitung war. An wirklich kunstphilosophischem Inhalt dagegen ist die Ausbeute, wie man sieht, eine außerordentlich dürftige. Von einer

¹⁾ Bruno. S. 827; vergl. *Meth. d. ak. Stud.* S. 351. Hier sagt er, daß der begeisterte Naturforscher die wahren Urbilder der Formen, die er in der Natur verworren ausgedrückt findet, in den Werken der Kunst, und die Art, wie die sinnlichen Dinge aus ihnen hervorgehen, „durch diese selbst sinnbildlich erkennen lerne“. —

²⁾ S. unten No. 443. — ³⁾ Bruno S. 231.

Widerlegung können wir folglich Abstand nehmen, da wir fast nur das bei Plato Gesagte wiederholen müßten.

4) Die Kunst, die Künstler und die Künste.

438. Es ist schon oben bemerkt worden, daß Schelling die Begriffe *Kunst*, *Kunstproduction*, *ästhetisch* in einem viel allgemeineren Sinne faßt, der weit über die Grenzen Dessen, was im speciellen Sinne darunter zu verstehen ist, hinausgeht. Diese allgemeine Bedeutung ist in den obigen Nummern betrachtet worden. Hier aber haben wir uns danach umzusehen, ob er denn diese Begriffe nicht auch in der gebräuchlichen (besonderen) Bedeutung nimmt, und was er in dieser Begrenzung darüber zu sagen hat. Wenn wir hoffen dürfen, einige Ansichten von ihm darüber ausgesprochen zu finden, so müßte es — außer in seiner *Kunstphilosophie*, die wir besonders zu betrachten haben — in seiner zum Namensfest des Königs Maximilian Joseph von Baiern, am 12. Oktober 1807 in der öffentlichen Sitzung der Akademie der Wissenschaften zu München gehaltenen Rede *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur*¹⁾ sein. Denn während er oben, wie auch Schlegel, die *Poesie* nicht bloß als höchste Kunst, sondern als die eigentliche Substanz aller Kunst faßte, so daß er sie, und nicht die Kunst — wie wir sahen — mit der Philosophie parallelisirte, wendet er sich hier speciell zu den *bildenden Künsten*, um sie im Verhältniß (nicht zu den Wissenschaften, sondern) zur *Natur* zu betrachten. Es war dabei nicht zu umgehen, vor Allem den Begriff der *Nachahmung* näher zu bestimmen, und zwar derjenigen Art des Nachahmens, welche etwa den bildenden Künsten zukomme. Denn in der *Nachahmung*, wie man auch nun diesen Ausdruck deuten mag, concentrirt sich ohne Zweifel die Summe der Beziehungen der bildenden Kunst zur Natur. Dies wird also derjenige Punkt sein, worauf wir unsere Aufmerksamkeit zunächst zu richten haben.

439. In der That ist die *Nachahmung* auch Dasjenige, wovon Schelling ausgeht. Nach einer kurzen, der festlichen Veranlassung gewidmeten Einleitung bezeichnet er sogleich die *Natur* als die „Urquelle und das Vorbild der Kunst“; aber „die meisten (bildenden) Künstler, ob sie gleich alle die Natur nachahmen sollen, erlangen doch selten einen Begriff, was das Wesen der Natur ist“. Mit Hinweisung auf den bekannten Spruch des Simonides bemerkt

¹⁾ Ein unveränderter Abdruck derselben erschien 1843 im Verlag von G. Reimer zu Berlin.

er, daß „die bildende Kunst als ein thätiges Band zwischen der „Seele und der Natur stehe und nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden könne“. Um aber das Wesen der *Nachahmung* zu bestimmen, sei zuvörderst der wahre Begriff der Natur festzustellen: Natur sei „ein vieldeutiger Ausdruck; dem beggeisterten Forscher allein ist sie die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkthätig hervorbringt“. Wo das Leben der Natur verleugnet wird, ist sie nur „ein hohles Gerüst von Formen, von dem ein ebenso „hohles Bild auf die Leinwand übertragen oder in Stein ausgehauen wird“. . . Man forderte (Lessing), daß „nur schöne Gegenstände „und von diesen nur das Schöne und Vollkommene wiederzugeben „sei . . . Damit sei behauptet, daß in der Natur das Vollkommene „mit dem Unvollkommenen, das Schöne mit Unschönem gemischt „sei“. Die wahre Nachahmung beruhe also auf der Unterscheidung des Einen vom Andern, d. h. sie setze den Begriff des Schönen voraus. „Wir sehen dagegen, daß von (falschen) Nachahmern der „Natur in diesem Sinne das Häßliche öfter und selbst mit mehr „Liebe nachgeahmt worden ist als das Schöne“.

Hier sehen wir also, daß Schelling den Begriff der künstlerischen Nachahmung der Natur ebenfalls in ganz abstraktem Sinne faßt; das Schöne, was nach ihm die Kunst darzustellen habe, ist zunächst nichts als das abstrakte Naturschöne, d. h. das vom Zufälligen befreite Vollkommene der Naturform. „Die Vollkommenheit „des Dinges ist aber nichts Anderes als das schaffende Leben in „ihm, seine Kraft da zu sein“¹⁾. Dies ist aber lediglich der abstrakte Begriff desselben. Nachgeahmt kann jedoch nur die Form werden, in welcher sich der Begriff für die sinnliche Anschauung gestaltet. Ehe Schelling auf diesen Punkt, der eigentlich den Kern der ganzen Frage enthält, näher eingeht, wirft er noch einmal einen Blick rückwärts auf die bisherige falsche Lehre von der Nachahmung. „Selbst durch die herrliche Stiftung neuer Lehre und Erkenntniß „durch Johann Winckelmann wurde in der Hauptansicht nichts „geändert. Zwar er setzte die Seele in der Kunst in ihre ganze „Wirksamkeit wieder ein und erhob sie von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit. Lebhaft bewegt durch „die Schönheit der Formen in den Bildungen des Alterthums, lehrte „er, daß Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit „erhabener Natur sammt dem Ausdruck geistiger

¹⁾ A. a. O. S. 7.

„Begriffe die höchste Absicht der Kunst sei“. — Wenn nun auch diese kurze und keineswegs erschöpfende Definition der Winckelmann'schen Lehre nicht genügend ist, so liegt doch in den Folgerungen, welche Schelling daran knüpft, viel Wahres; nur daß nicht Winckelmann, sondern seine geistlosen Nachtreter dadurch betroffen werden: „Untersuchen wir aber, in welchem Sinne von dem größten Theil (der Künstler?) jenes Uebertreffen der Wirklichkeit durch die Kunst verstanden worden, so findet sich, daß auch mit dieser Lehre die Ansicht der Natur als bloßen Produkts, der Dinge als eines leblosen Vorhandenen fortbestand, und die Idee einer lebendig schaffenden Natur dadurch keineswegs geweckt wurde.“

440. Wir machen für das Spätere schon hier darauf aufmerksam, daß die *Idee einer lebendig schaffenden Natur*, welche Schelling an Stelle der Vollkommenheit setzen will, das eigentliche Ziel ist, worauf seine Theorie der Nachahmung hinausläuft. Aber noch einmal: Idee ist ein Begriff, und sobald er sich verwirklicht, d. h. für die Nachahmung ein Objekt wird, fällt er mit der verschmähten *Vollkommenheit* wieder zusammen. „So konnten denn auch — fährt er fort — jene idealischen Formen durch keine positive Erkenntniß ihres Wesens belebt sein; und waren die der Wirklichkeit todt für den todtten Betrachter, so waren es jene nicht minder . . . Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen Werke des Alterthums, von denen die Schüler die äußere Form abzunehmen sich beileifigten, doch ohne den Geist, der sie erfüllt. Jene sind aber eben so unnahbar, ja sie sind unnahbarer als die Werke der Natur, sie lassen dich kälter noch als jene, wenn du nicht das geistige Auge hinzubringst, die Hülle zu durchdringen und die wirkende Kraft in ihnen zu erkennen“ . . . Dies ist wahr und genau ausgedrückt; aber die Hauptsache bleibt, jene *lebendige Mitte zwischen Kunst und Natur* in konkreter Weise (nicht bloß als abstrakten Begriff) darzulegen. Er kommt noch einmal auf Winckelmann: „Wer kann sagen, daß Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkannt?“

Diese Phrase von der *höchsten Schönheit* spielt so noch immer ihre Rolle. Es ist die Tradition von der selbstverständlichen Voraussetzung, daß es sich lediglich darum handele, „die höchste Schönheit“ zu finden. Es ist aber vielmehr die Aufgabe, alle graduellen nicht nur, sondern auch qualitativen Differenzen der Schönheit zu finden, die niedrigste sowohl wie die höchste, besonders aber die spezifischen Arten, kurz das gesammte Reich der

Schönheit in der Mannigfaltigkeit seiner unendlich verschiedenen konkreten Schönheitsformen. — „Aber sie (die höchste Schönheit) erschien bei ihm (Winck.) nur in ihren getrennten Elementen, „auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der „Seele fließt, auf der anderen als die Schönheit der Formen“. — Wir haben schon bei Winckelmann's Betrachtung gezeigt, daß dieser Vorwurf ungerecht ist¹⁾. Es beweist diese Unterscheidung — Winckelmann unterscheidet übrigens mehr Stufen oder Formen der Schönheit, als bloß diese beiden — gerade für die konkretere Anschauung Winckelmann's: wenn dieser von dem Kunstwerk verlangt, daß jene getrennten Elemente darin verbunden zur Darstellung gebracht werden müssen, so daß die bloß materielle Schönheit durch den Ausdruck vergeistigt, der Ausdruck aber durch jene beschränkt erscheine, so ist ja gerade in dem realen Kunstwerk die lebendige Vermittlung gesetzt, die Schelling fordert.

441. Es ist ihm daher nicht beizustimmen, sondern verräth vielmehr — bei aller sonstigen gerechten Würdigung Winckelmann's — doch einen Mangel tieferen Verständnisses für ihn, wenn er fortfährt: „Welches wirksame Band biudet nun aber beide zusammen, oder „durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leibe, zumal und „wie in einem Hauche, geschaffen? Liegt dies nicht im Vermögen „der Kunst wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen“. Ganz richtig. Indem aber Winckelmann die Verbindung der beiden Elemente gerade als die höchste Vollendung in den antiken Kunstwerken preist, erkennt er ja eben dies Vermögen als das der antiken Kunst eigenthümliche, und sofern er die Nachahmung der Neueren auf die Antike hinweist, bedeutet dies bei ihm nichts Anderes, als daß sie solch' Vermögen und die Art seiner Wirksamkeit an den alten Kunstwerken studiren, d. h. es in sich selbst zu gleicher Wirksamkeit bringen sollen. Wäre dies nicht der wahre Sinn der Winckelmann'schen Lehre, so hätte er sich nach Schelling's Ansicht auf die Empfehlung einer bloßen Kopirung der vorhandenen antiken Kunstwerke beschränkt; eine Zumuthung, die er wahrscheinlich sehr erzürnt zurückgewiesen hätte. Was aber Schelling mit jenem *lebendigen Mittelglied*, das Winckelmann nicht bestimmt haben soll, meint, geht aus den Worten hervor: „er lehrte „nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden „können“. — Also dies wäre der Fehler Winckelmann's, daß er sich nicht in abstrakte Spekulationen einließ, daß er die Kunst nicht

¹⁾ Vergl. S. 493 nebst Anm. und krit. Anhang dazu.

in ähnlicher Weise behandelte, wie Schelling die Natur in seiner Naturphilosophie — und später auch die Kunst in seiner Kunstphilosophie, in welchem Alles *konstruiert* werden soll. Würde Winckelmann Das geworden sein für seine und alle Zeiten, wenn er in diesem Sinne ein *Kunstphilosoph* gewesen, wenn er sich mit nichts beschäftigt hatte als mit dem Versuch, die Formen von dem Begriff aus sich erzeugen zu lassen? Uebrigens ist diese Kategorie, des „Erzeugens der Formen aus dem Begriff“ oder, was Dasselbe ist, der *Konstruktion* derselben ziemlich unbestimmt und unverständlich. Legt man Schelling's naturphilosophische Methode als Maafstab an, so würde es sich also darum handeln, alles Positive und Gegebene in der Kunst *intelligent* zu machen, d. h. in bloße Begriffe zu verwandeln; hienach wäre, analog der „Aufgabe der Naturwissenschaft, die Materie zu konstruieren“¹⁾, die Aufgabe der Kunstwissenschaft was? — Dies ist schwer zu sagen. Denn was entspricht dem Begriff der *Materie* in der Kunst? Die *Schönheit* nicht, diese entspräche dem Leben in der Natur, die *wirkenden Kräfte* nicht, wie Phantasie u. s. w., diese entsprächen etwa dem *Magnetismus* u. s. w.; die bestimmten *Kunstformen* auch nicht, denn diese entsprächen den Gestaltungsformen der Materie, die *einzelnen Kunstwerke* vollends gar nicht, denn diese entsprächen den einzelnen Naturdingen —; also was? Was ist hier das Substrat der Konstruktion, d. h. welches ist der „Begriff, von dem aus die Formen erzeugt werden sollen“, und welche *Formen*? Darauf bleibt Schelling hier die Antwort schuldig; und so muß er sich gefallen lassen, seinen Vorwurf gegen Winckelmann nicht nur zurückgewiesen, sondern auch sein aufgestelltes Problem vorläufig als ein bloßes Phantasma, als ein wesenloses Gedankenspielwerk betrachtet zu sehen. Wir kommen übrigens auf diesen Punkt später bei Gelegenheit der Betrachtung seiner Kunstphilosophie zurück.

„So ging“ — fährt er fort — „die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von „der Form zum Wesen strebt. Aber so wird das Unbedingte nicht „erreicht.“ u. s. w. Dieses Mißverständniß Winckelmann's wird durch das folgende, Schelling mehr wie Winckelmann ehrende Lob nicht wieder gut gemacht. Dennoch ist, gerade deswegen, darauf hinzuweisen, daß Schelling der Erste und — trotz aller Lobreden und Biographien Winckelmann's — bisher der Einzige gewesen, der den großen Mann in seiner gewaltigen Bedeutung, wenn auch nicht

¹⁾ S. „Allgemeine Deduction des dynamischen Processes“. Werke Bd. IV. S. 3.

ganz erkannt, doch geahnt hat. Ihm zum Ruhm lassen wir daher die Stelle folgen, in der er Winckelmann's Ruhm verkündet: „Ferne sei es von mir, hiemit den Geist des vollendeten Mannes selbst tadeln zu wollen, dessen ewige Lehre und Offenbarung des Schönen mehr die veranlassende als die bewirkende Ursache dieser Richtung der Kunst wurde!“ — Warum also ihn dafür verantwortlich machen? — „Heilig wie das Gedächtniß allgemeiner Wohlthäter bleibe uns sein Andenken! Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirge, durch seine ganze Zeit; kein antwortend, der Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam¹⁾. Als seine wahren Genossen kamen, da eben wurde der Treffliche dahingerafft. Und dennoch hat er so Großes gewirkt! Er gehört durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern entweder dem Alterthum an, oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. Er gab durch seine Lehre die erste Grundlage jenem allgemeinen Gebäude der Erkenntniß und Wissenschaft des Alterthums, das spätere Zeiten aufzuführen begonnen haben. Ihm zuerst ward der Gedanke, die Werke der Kunst nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten“ — nun also! — „da vor und nach ihm alles andere Menschliche als Werk gesetzloser Willkür angesehen und demgemäß behandelt wurde. Sein Geist war unter uns wie eine von sanften Himmelsstrichen heranwehende Luft, die den Kunsthimmel der Vorzeit uns entwölkte und die Ursache ist, daß wir jetzt mit klarem Auge und durch keine Umnebelung verhindert die Sterne desselben erblicken. Wie hat er die Leere seiner Zeit empfunden! Ja, hätten wir keinen anderen Grund als sein ewiges Gefühl der Freundschaft und die unauslöschliche Sehnsucht ihres Genusses, so wäre diese Rechtfertigung genug für das Wort der Bekräftigung geistiger Liebe gegen den Vollendeten, den Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens. Und hat er außer jener noch eine andere Sehnsucht empfunden, die ihm nicht gestillt wurde, so ist es die nach innigerer Erkenntniß der Natur. Er selbst äußerte in den letzten Lebensjahren wiederholt vertrauten Freunden, seine Betrachtungen würden von der Kunst auf die Natur gehen; gleichsam vorempfindend den Mangel, und daß ihm fehlte die höchste Schönheit,

¹⁾ Dieser indirekte Tadel Lessing's ist nicht unverdient. Lessing war nicht im Stande, Winckelmann zu verstehen. Unter den *wahren Genossen* meint er offenbar Göthe und die W. K.

„die er in Gott fand, auch in der Harmonie des Weltalls zu „erblicken“¹⁾).

442. In den letzten Worten wird Das, worauf Schelling zielt, deutlicher: „In der Harmonie des Weltalls“ ist es, wo „die höchste „Schönheit“ zu suchen sei. Diese *Harmonie des Weltalls* sei, als allgemeiner Ausdruck der Urkraft, in jedem einzelnen Naturdinge thätig, sofern es seinem Urbilde entspricht. Schelling weist sie auf „von der Kraft, die im Krystall wirkt, bis zu der, welche wie ein „sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Theilen „der Materie eine solche Stellung und Lage unter einander „giebt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit, sichtbar werden kann“. Einige Zeilen vorher spricht er von dieser Kraft „als einer dem Auseinander der Materie entgegenwirkenden, welche die Mannigfaltigkeit der Theile der „Einheit eines Begriffs unterwirft“. Dies ist aber eine sehr alte Bestimmung, „Einheit in der Mannigfaltigkeit der Theile“, die uns wenig fördern dürfte. Alle poetischen Wendungen helfen uns über diese bekannte Kategorie nicht fort; und doch weiß er nichts Anderes als „diese werkhätige Wissenschaft“, wie er es nennt, anzugeben, „welche in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff „und Form, zwischen Leib und Seele ist“. Aber lassen wir auch dieses Princip passiren, wie es denn in der That gleichsam die mathematische Formel für den metaphysischen Begriff der Schönheit ist, so ist doch sogleich zu bemerken, daß Schelling nur bei dem Gattungsbegriff stehen bleibt, sein *Band zwischen Form und Begriff* also durchaus abstrakter Art ist. Während Winckelmann zur Individualisation fortschreitet, verharrt Schelling in der Sphäre der abstrakten Besonderheit. „Jedem“ (einzelnen?) „Dinge steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist“: — das sind die platonischen Urbilder wieder, welche doch nur für die Gattungen und Arten, nicht aber für die einzelnen Dinge, oder für diese doch nur, sofern sie die Art, resp. die Gattung repräsentiren, Geltung haben. „Aber“ — fragt er nun — „wodurch geht „dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? „Allein durch die schaffende Wissenschaft“ (Winckelmann sagte „Gott“; ist dies etwas Anderes als *schaffende Wissenschaft*?), „welche

¹⁾ Der vielleicht zu große Platz, den wir diesem schönen Nachruf einräumten, mag aufgewogen werden durch die Reflexion, daß derselbe für die Tiefe von Schelling's ästhetischem Gefühl mehr besagt als alle seine Erörterungen über Kunst für die Tiefe seines kunstphilosophischen Denkens. — Zimmermann (*Gesch. der Aesthetik*, S. 328) nennt „dieses Lob bedenklicher freilich als manchen Tadel.“! —

„mit dem unendlichen Verstande ebenso nothwendig verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee unsinnlicher „Schönheit erfasset, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt.“ Er kommt dann auch hier wieder auf die Verbindung von Bewußtem und Unbewußtem im künstlerischen Schaffen, was wir übergehen können.

Ist aber nun jene Frage nach der *Verkörperung des Begriffs* gelöst? Vorläufig ist nur gesagt, durch welche Kraft, nämlich durch das Genie, sie möglich sei; von welcher Art aber der Prozeß als solcher sei, ist dadurch nicht bestimmt. Dies scheint nun in Folgendem liegen zu sollen: „Jenem im Innern der Dinge wirksamen, „durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler nacheifern, und nur insofern er diesen „lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes „geschaffen“. Wir kommen also auch hier nicht über die Darstellung von Typen hinaus: was darzustellen sei, steht „über der „Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des „innewohnenden Naturgeistes“. Dabei bleibt es.

443. Die Frage, worin eigentlich das *Idealisiren*, als das Gegentheil der Nachahmung, besteht, liegt hier nahe, und Schelling geht auch darauf ein, faßt sie aber sogleich in derselben abstrakten Weise, wie alles Uebrige, ja er kommt auch mit seiner Theorie der Urbildlichkeit dabei geradezu in Widerspruch. Die Urbilder sollen das Vollkommene sein, sie allein enthalten die Schönheit und Wahrheit, die Dinge selbst *erinnern nur daran*¹⁾, sind folglich nicht schön und nicht wahr. Dies ist auch insofern richtig, als sie zwar die Verwirklichung der Idee sind, aber keine reine (absolute), sondern eine verendlichte, dem Zufall preisgegebene und dadurch verunreinigte, entstellte Erscheinung derselben. Andererseits aber, sofern nur in ihnen die Idee erscheint, sind sie doch wieder allein schön, denn nur als *erscheinende* ist die Idee der Schönheit. Die Urbildlichkeit nämlich widerspricht in jeder Beziehung der Vernunft; als allgemeine gefaßt, hebt sie sich selber auf, sofern alle Unterschiede in ihr verschwinden; als besonders, wie sie Schelling faßt (nämlich daß jedes Ding sein [Gattungs-]Urbild habe, nach welchem es gebildet sei), enthält sie den Widerspruch, daß die Einzelheit sich nur dadurch vom Besonderen, d. h. der Gattung, unterscheidet, daß das Moment des Zufälligen hinzutritt. Dies Zufällige hebt aber die Vollkommenheit wieder auf, welche dem Urbilde beiwohnen soll.

¹⁾ Methode des akad. Stud. S. 19.

Wie man ihn also auch wenden mag, so ist dieser Begriff der Urbildlichkeit immer ein Widerspruch in sich selbst. Daß mithin Schelling bei seiner Anwendung mit sich selbst in Widersprüche geräth, darf uns nicht wundern. Er sagt: „Die Forderung einer Idealisierung der Natur scheint aus der Denkart zu entspringen, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte“ — hier begegnet uns zum ersten Mal die oben¹⁾ vermifste dritte Seite der Idee: die Güte —, „sondern das Gegentheil von dem Allen das Wirkliche ist. „Wäre das Wirkliche der Wahrheit und Schönheit in der That entgegengesetzt“ — ist es dies denn nicht?²⁾ — „so müßte es der Künstler nicht erheben oder idealisiren, er müßte es aufheben und vernichten, um etwas Wahres und Schönes zu schaffen.“ Das ist in der That auch der Fall, sofern die Zufälligkeit im Wirklichen eliminiert, d. h. das *Wirkliche* als solches vernichtet und dadurch zum Wesen umgeschaffen wird. Uebrigens lenkt auch Schelling in diese Bahn ein, denn es zeigt sich bald, daß das Idealisiren eben darin bestehe, daß Das in dem Wirklichen aufgehoben werde, „was unwesentlich darin ist“, also das Zeitliche. Allein das Zeitliche ist zwar für sich, nämlich in Hinsicht der Wahrheit, nicht aber hinsichtlich der Wirklichkeit unwesentlich, denn diese unterscheidet sich von der Wahrheit eben nur durch das Zeitliche, d. h. durch die Veränderung. Somit ist es also völlig gerechtfertigt, zu sagen, daß Schönheit und Wahrheit dem Wirklichen, nämlich sofern dies das Zeitliche und darum Zufällige ist, entgegengesetzt sei. Nun meint Schelling, jedes Zeitliche habe einen Moment, wo es mit dem Wahren zusammenfalle: „In diesem Augenblick ist es, „was es in der ganzen Ewigkeit ist; außer diesem kommt ihm nur ein Werden und Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen“.

Es bedarf hienach wohl keines Beweises, daß Schelling auch hier — abgesehen davon, daß er offenbar nur die Plastik (im Sinne Winckelmann's) im Auge hat, denn die Malerei hat es gerade mit dem Zeitlichen zu thun, d. h. die *malerische* Schönheit ist wesentlich zeitliche Schönheit, nämlich die Schönheit des Gewordenseins — die Kunstschönheit lediglich als höchste Naturschönheit betrachtet, in Wahrheit also vom eigentlichen Wesen der Kunstschönheit keine

¹⁾ S. oben No. 438. — ²⁾ Vergl. hiemit den *Bruno* (Werke Bd. IV. S. 225 ff.) Die Wirklichkeit ist doch wohl mit der Zeitlichkeit verbunden. Hier sagt aber Schelling: „ich leugne das zeitliche Dasein der Schönheit“. (Vergl. auch oben No. 438.)

Ahnung hat. Die Natur in dem Augenblick belauschen, wo sie kulminirt, d. h. wo sie ihrem höchsten Begriff entspricht: dies soll Aufgabe der Kunst sein. Ist dies aber nicht gerade Das, was man unter *Idealisiren* versteht? Denn selbst wenn man darunter ganz trivial ein Verschönern seitens der Kunst versteht, so kann dies doch nicht dadurch geschehen, daß man aus der Natur herausgeht, sondern nur, indem man von dem Naturobject Das fortläuft, was unschön ist, d. h. die gegebenen Formen nach Maafsgabe der Natur vom Unschönen reinigt, resp. verändert. — Uebrigens ist auch jene Theorie von dem einen *höchsten Moment* eine bloße Abstraction, welche dem konkreten Begriff widerspricht. Vielmehr liegt dieser als Totalität in der Summe aller, in der Zeit nach einander zur Entwicklung kommenden Momente seines Wesens. Oder ist es dem Begriff des Menschen nicht ebenso wesentlich, Kind als Jüngling, Jüngling als Mann u. s. w. zu sein? Abgesehen davon, daß solch' höchster Moment, als endlicher, dem Begriff selber widerspricht, ist er auch gar nicht als dieser bestimmte festzuhalten, da er keine zeitliche Ausdehnung hat. Es ist also wiederum nur ein Scheinkampf gegen einen Gedanken, den Schelling schließlic dennooh zu dem seinigen macht, wenn er ihm auch ein neues Kleid anzieht.

444. Nach diesem Resultat muß man sich nun nicht irre machen lassen, wenn Schelling bald nachher durch allerlei künstliche — um nicht zu sagen: sophistische — Wendungen auf das Charakteristische zu reden kommt, welches die „wirkliche Grundlage „des Schönen“ sei. Es macht ihm gar keine Schwierigkeit, plötzlich „die Schönheit vieler aus dem Alterthum erhaltenen Faune“ zu preisen und selbst die „dickwanstige Silenenbildung als heitere „Selbstparodirung des Naturgeistes durch Umkehrung des eigenen „Ideals“ begrifflich zu rechtfertigen. Damit aber verwirkt das Schelling'sche Princip, welches, in seiner Abstraction mit Konsequenz festgehalten, zu ernsthafter Widerlegung des in ihm enthaltenen Irrthums aufforderte, jeden Anspruch auf Vertrauen. Der Leser kann sich ferner nicht des Eindrucks erwehren, daß es dem objektiven Idealismus selber nicht wirklich Ernst mit seinem Princip sei, wenn er erkennt, wie Schelling in den weiteren Bemerkungen sein Princip völlig fallen läßt. Und wenn auch gerade deshalb diese Bemerkungen, weil sie sich nicht mehr gegen die Anerkennung realer, d. h. charakteristischer Schönheit sträuben und davon Abstand nehmen, platonische Abstractionen zu modernisiren, viel Wahres enthalten, so ist der innere Widerspruch derselben gegen das Princip

selbst doch der Art, daß dadurch letzteres als völlig unfähig sich erweist, das Denken zur konkreten Erkenntniß des ästhetischen Gebiets und seines mannigfachen Inhalts gelangen zu lassen.

Alle jene Einwürfe, die wir oben ¹⁾ seiner principiellen Definition der Kunstschönheit entgegenstellen mußten, sind daher — wenn man das Folgende liest — anscheinend ungerechtfertigt; denn hier geht er, und zwar mit wirklichem Verständniß des Wesens, in den Unterschied der Plastik und Malerei ein. Man fragt sich zuerst verwundert, durch welche Vermittlung er es möglich machen konnte, aus seinem Princip dahin zu gelangen; geht man daher zurück, um dieses Mittelglied aufzufinden, so erkennt man bald, daß dasselbe in dem Doppelsinn des Wortes *Charakter* liegt, welche Bezeichnung er zuerst ²⁾ schlechthin als Ausdruck des Wesens überhaupt durch die Form, also als allgemeinen Begriff, einführt. Allmählig aber nimmt das Wort eine immer mehr sich einengende Bedeutung an, bis es endlich Dem, was man *individuellen Charakter* nennt, gleichkommt. Die Ueberleitung hiezu wird durch folgende Wendung gemacht³⁾: „Kann sich der Charakter zwar „auch in Ruhe und im Gleichgewicht der Form ausdrücken, so ist „er doch in seiner Thätigkeit erst recht lebendig“; hieraus ergibt sich die Forderung, daß die in Harmonie befindlichen „Kräfte, durch „irgend eine Ursache zur Empörung gereizt, aus ihrem Gleichgewicht treten“, wie bei den Leidenschaften. Durch diese scheinbar ganz unverfängliche und einfache Gedankenverknüpfung sind wir denn allerdings auf einen Punkt gelangt, wo von dem *Ewigen*, der Erhebung aus der Zeit, dem Ablauschen eines *höchsten Moments*, in welchem der Gegenstand seinem Begriff am nächsten komme, und dergleichen Bestimmungen der Kunst (s. o.) nicht mehr die Rede sein kann. — Er erinnert an die „Theorie, „welche verlangt, die Leidenschaft in dem wirklichen Ausbruch so „viel als möglich zu mäßigen, damit die Schönheit der Form nicht verletzt werde“. Winckelmann drückte dies so aus, daß die Schönheit das Maas des Ausdrucks sei. Schelling will „diese „Vorschrift nunmehr umkehren und so formuliren, daß die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemäßigt werden solle“. Wo steckt da die Umkehrung? — Das sind bloße Wortkünste, angewendet, um einen Gedanken als einen neuen erscheinen zu lassen, der in der That ganz derselbe bleibt. Diese Tendenz zieht sich übrigens durch die ganze Rede hindurch. Fast überall sind es,

¹⁾ S. S. 843 ff. — ²⁾ A. a. O. S. 28. — ³⁾ S. 82.

wo er von seinem abstrakten Platonismus abgeht, Winckelmann'sche Gedanken in scheinbar neuer Fassung. Es wäre in der That leicht genug, fast den ganzen Inhalt der Rede auf Bekanntes zurückzuführen, so daß es geradezu unbegreiflich erscheint, wie sie solche Wirkung haben konnte, als sei darin eine ganz neue Kunstoffenbarung enthalten, und wie man auch heute davon als von einer ganz außerordentlichen Leistung spricht.

445. Nachdem er einmal im *Charakteristischen* festen Fuß gefaßt, macht er nun einen Schritt vorwärts zu einer etwas tiefer als gewöhnlich gefaßten Unterscheidung des Plastischen und Malerischen, obwohl viel Unklarheit dabei mitunterläuft. Dennoch ist anzuerkennen, daß hier zum ersten Mal der Versuch gemacht wird, die beiden Künste nicht bloß in ihren äußerlichen, sondern auch in ihren innerlichen Unterschieden zu begreifen. Wenn er aber sagt¹⁾: „Die Malerei legt an und für sich auf die Materie „nicht jenes Gewicht der Plastik, und scheint aus diesem Grunde „zwar den Stoff über den Geist erhebend (?), tiefer als in „gleichem Falle die Plastik unter sich selbst zu sinken, dagegen mit desto größerer Befugniss in die Seele ein deutliches „Uebergewicht legen zu dürfen“, so stehen wir sogleich wieder an der Grenze des Verständlichen. Man weiß nicht, ob es seine Absicht ist, durch solche künstlichen und unerklärt bleibenden Gegensätze von Stoff und Materie, Geist und Seele den Leser, der denn doch nicht gleich immer an logische Schnitzer denken möchte, verdetzt zu machen und ihn zu nöthigen, für Tiefe zu halten, was bloß unverständlich, weil widerspruchsvoll, ist, oder ob diese Konfusion unabsichtlich vorhanden sei. Weil das Gewicht der Materie in der Malerei leichter ist als in der Plastik, deshalb also erhebt sich der Stoff darin über den Geist? Da man nämlich das Gegentheil erwartet, so erscheint dies — man hat weiter keine Wahl — entweder völlig widersinnig oder bis zur Unbegreiflichkeit tief-sinnig. Von richtigem Verständniß dagegen zeugt die Bemerkung²⁾, daß „sich aus jenem Gegensatz das nothwendige Vorherrschen der „Plastik im Alterthum, der Malerei in der neueren Welt erkläre, „indem jenes auch durchaus plastisch gesinnt war, diese³⁾ aber sogar die Seele zum leidenden Organ höherer Offenbarungen macht. . . „Ist daher die Ausschweifung der Plastik in's Malerische ein Ver- „derb der Kunst, so ist die Zusammenziehung der Malerei auf plasti-

¹⁾ S. 46. — ²⁾ S. 48. — ³⁾ Im Text steht *dieses*, was wohl ein Druckfehler ist, ob man nun „neue Welt“ oder „Malerie“ als Objekt der Beziehung setze.

„sche Bedingung und Form eine derselben willkürlich auferlegte Beschränkung. Denn wenn jene, gleich der Schwere, auf einen Punkt hinwirkt, so darf doch die Malerei wie das Licht den ganzen Welt-raum, schaffend, erfüllen“. Zum Belage dafür geht er auf einige Data der Geschichte der Malerei ein: seine Bemerkungen über Michel-Angelo, Leonardo da Vinci, Correggio, Raphael sind bemerkenswerth, können aber hier ebensowenig weiter berücksichtigt werden, wie die Hindeutung auf den „großen Mißverstand, die einfältigen Anfänge der Kunst aufzusuchen, um sie nachzuahmen, wie einige gewollt“, da „nur eine Veränderung, die in den Ideen selbst vorgeht, fähig sei, die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben“. — Diese Ansicht können wir mit Freuden acceptiren.

5) Die Konstruktion der Kunst und der Künste.

446. Es ist schon oben nachzuweisen versucht, daß die Begründung der Kunstwissenschaft auf die Idee, die *Formen der Kunst aus dem Begriff sich erzeugen zu lassen*, in dem Sinne wenigstens, wie es Schelling auffaßt, nämlich analog der Aufgabe der Naturwissenschaft, die *Materie zu konstruiren*, auf einer irrigen Voraussetzung beruhe, da es eben in der Kunst für den Begriff der Materie kein Analogon giebt. Was etwa dafür gelten könnte, wäre die *ästhetische Idee* im ganz abstrakten Sinne. Allein in dem Worte *ästhetisch* liegt bereits die Besonderung der Sphäre, deren Princip selbst erst konstruirt werden soll; es bliebe also nur *Ide* schlechthin, d. h. das Absolute. Nun muß es zwar Schelling hoch angerechnet werden, daß er überall diese unbedingte Beziehung auf das Absolute als das Alleingeltende, Alleinwahre festhält und accentuirt, d. h. Alles und Jedes *sub specie aeterni* betrachtet. Gegenüber dem oberflächlichen Empirismus und der seichten Verstandesreflexion, welche stets auf die Besonderheit und Differenzirung abzielen und sich in den abstrakten Gegensatz verrennen, ist diese ideale Tendenz auf das Ewige und die Einheit — als Universalität sowohl wie als Totalität — von Schelling zum wahrhaften Geistespanier erhoben worden, welches er für immer dem fortschreitenden philosophirenden Gedanken als ein *in hoc signo vinces* geweiht hat; dies unsterbliche Verdienst kann und soll ihm nicht geschmälert werden, die Unnahbarkeit des Kantischen *Dinge an sich* sowohl, wie die Negativität des Fichte'schen *Ich* gebrochen und beide versöhnt zu haben. Allein grade dieser sein Versuch, die Kunst zu konstruiren, beweist doch wieder andererseits, daß das Absolute, welches das Princip dieser Einheit zu werden bestimmt war, bei

ihm nur eine Abstraction oder — was hier dasselbe bedeutet — ein Postulat geblieben ist, aus dem, da es selber der konkreten Substantialität entbehrt, nichts Konkretes zu entwickeln war.

447. Was die *ästhetische Idee*, d. h. das Absolute, näher betrifft, so liegt für die Kunst — diesen Begriff im Schelling'schen Sinne gefaßt — der Widerspruch derselben darin: einmal soll, sofern als erste und allgemeinste Differenz der dualistische Gegensatz des objektiven und subjektiven Geistes, d. h. der Natur und des Wissens, gesetzt wird, die Einheit beider, d. h. das Subjekt-Objektive oder, wie Schelling auch sagt, das „Bewußt-Unbewußte“ selber die Kunst sein, und zwar so, daß sie in Hinsicht ihres unbewußten Moments dem Wissen, in Hinsicht ihres bewußten der Natur entgegengesetzt ist. Auf diese Weise erklärt es sich, daß Schelling bald Kunst und Natur, bald Kunst und Philosophie parallelisirt, einmal Kunst und Natur der Philosophie, das andere Mal Kunst und Philosophie der Natur entgegengesetzt¹⁾. Faßt man daher zweitens diesen Begriff *Kunst* nach beiden Seiten hin genau in's Auge, so zeigt es sich, daß er dort und hier ein verschiedener ist, nämlich immer nur eine der beiden in dem angeblich absoluten Begriff enthaltenen Seiten, welche als konkreter Begriff gefaßt wird. Der absolute Begriff selbst aber, als beide Momente zur Einheit verbindend, kommt nicht zum Vorschein, sondern es bleibt bei der Polarisation. Denn zu sagen *Einheit des Bewußten und Unbewußten* heißt vorläufig nichts als formaler Widerspruch, und wenn uns zugemuthet wird, diesen Widerspruch für einen Begriff zu nehmen, so muß die bloß formale Einheit als substantielle aufgezeigt werden. Hiezu ist Schelling nun nicht gekommen, und deshalb ist auch sein Begriff der *Kunst* nach den beiden Seiten ihres Wesens, nämlich sowohl als Gegensatz zur Natur wie als Gegensatz zur Wissenschaft, ein abstrakter geblieben. Die Kunst ist bei ihm gleichsam ein Januskopf, der nur als eine äußerliche Zusammensetzung zweier entgegengesetzter Charaktertypen erscheint, aber kein organisch einheitliches Gebilde, sondern, als Einheit betrachtet, leer ist. Ueber diese Leerheit sucht er vergeblich hinauszukommen, ob schon sein stetes Streben dahin geht, die Kunst überhaupt als die universale Erscheinung des Absoluten, als *Weltorganismus*, zu begreifen, in welchem Begriff etwa Natur und Wissen beide aufgehen und vermittelt werden sollen. Aber da er aus dieser Allgemeinheit selbstverständlich nur zu einem der beiden Pole, nämlich entweder

¹⁾ S. No. 441 (S. 847).

zur Natur oder zum Wissen herauskommen kann, so vermag er auch nicht anders zur wirklichen Kunst zu gelangen, als wenn er diese als drittes Moment faßt. Hiegegen nun sträubt er sich und darum geräth er nothwendig mit sich selbst in Widerspruch. Daß er diese Nothwendigkeit übrigens fühlt, geht daraus hervor, daß er jenes Dilemma bald durch mystische Wendungen zu umgehen, bald durch sophistische Kunststücke zu überspringen sucht.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir auf einen Umstand aufmerksam machen, der sich aus dem eben Gesagten erklärt und für seine Weise des Philosophirens sehr charakteristisch ist. Schelling spricht nämlich eine doppelte Sprache, und zwar nicht nur getrennt — je nach der Natur des Themas — sondern abwechselnd oft in einer und derselben Untersuchung: entweder offenbart sie den Charakter einer an die Einbildungskraft sich wendenden prophetischen Tiefe und sibyllinischen Dunkelheit, oder den einer mathematisch-abstrakten Deduction, welche in kurzen Paragraphen, Zusätzen u. s. f. mit formeller Schärfe und dadurch mit einem großen Anschein von Beweiskraft — er fügt auch, wie in einem mathematischen Lehrbuch, oft hinzu: „was zu beweisen war“ — fortschreitet. Die dazwischen liegende konkrete und klare Gedankensprache, wie sie Hegel spricht, ist ihm fremd. Aber genau betrachtet herrscht in beiden einander so entgegengesetzten Sprachweisen derselbe Grundzug mystischer Undefinitheit, nur dass diese Mystik in dem ersten Falle die Form einer abstrakten Phantastik, fast wie bei Jacob Böhme oder den Neuplatonikern, im anderen die einer ebenso abstrakten Spekulation, mit nicht selten sophistischer Tendenz, wie bei den Eleaten, annimmt.

448. Was nun sein System der Konstruktion der Kunst, wie die Tendenz seiner *Philosophie der Kunst* bezeichnet werden kann, betrifft, so ist allerdings billigkeitshalber zu bemerken, daß dasselbe von ihm nicht eigentlich zu einem Ganzen ausgearbeitet wurde, indem die nach seinem Tode veröffentlichte Abhandlung¹⁾ nur das sehr lückenhafte Konzept zu seinen über diesen Gegenstand in den Wintersemestern 1802—3 und 1804—5 zu Würzburg gehaltenen Vorlesungen enthält. Nur einen Abschnitt derselben, nämlich den ersten Theil der Einleitung, hat er selbst noch für den Druck redigirt; es ist dies die letzte der 14 Vorlesungen, welche den Inhalt der Abhandlung *Ueber die Methode des akademischen Studiums* bilden, und deren Titel lautet: „Ueber Wissenschaft der „Kunst, in Bezug auf das akademische Studium“²⁾. Wir können

¹⁾ S. Werke Bd. V S. 853 ff. — ²⁾ Werke Bd. V S. 344.

sie hier als ingredienten Theil seiner Kunstphilosophie betrachten. Aber trotz jener Lückenhaftigkeit sind doch sowohl das Princip wie die daraus gezogenen Konsequenzen klar genug dargelegt, um jeden Zweifel über den Inhalt zu beseitigen. Manches, wie z. B. der Abschnitt über Poesie, ist sogar ganz durchgearbeitet. Da wir ohnehin hier nur mit seinem Princip zu thun haben, genügt das Mitgetheilte — fast 400 Druckseiten übrigens — vollkommen für unseren Zweck.

In der genannten Einleitung scheidet er aus der *akademischen* Behandlung der Kunst zunächst die historische und philologische, sodann die praktische und technische Betrachtungsweise aus, um sie ausschließlich auf die Spekulation zu beschränken; hiermit werde „die Voraussetzung einer philosophischen Konstruktion der „Kunst gemacht“. In dieser Auffassung ist nun die Rede von der Kunst als „Enthüllerin der Ideen“, von der „ungeborenen Schönheit, deren unentweihter Strahl nur reine Seelen innewohnend erleuchtet und deren Gestalt dem sinnlichen Auge ebenso verborgen und unzugänglich ist als die der gleichen Wahrheit“. . . „Den Philosophen ist die Kunst eine nothwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung, und nur sofern sie als „solche dargethan und bewiesen werden kann, hat sie Realität für ihn.“ Demgemäß existirt für Schelling, wenn er konsequent sein will, eigentlich gar nicht Das, was wir *Künste* nennen, geschweige denn *Kunstwerke*. Denn der aus dem Absoluten unmittelbar fließende Begriff der Kunst ist ohne alle Besonderung, die ganz abstrakte Idee der Kunst. Wenn er daher ohne Weiteres auf Plato übergeht, den er wegen seiner Polizeimaafsregeln gegen die Dichter zu vertheidigen sucht, so liegt hierin schon ein Widerspruch gegen das oben aufgestellte Princip, abgesehen davon, daß die Entschuldigung, Plato's Staat sei „nur ein idealer, gleichsam ganz innerlicher“ gewesen, weiter nichts als die Bestätigung der blos abstrakten Bedeutung der platonischen Staatsidee enthält. Denn welchen Sinn hat die *Idee* eines Staats, deren Wahrheit auf der Voraussetzung nicht realer Menschen, sondern blos mathematischer Schemen von solchen beruht. Der Mensch ist ein konkretes Wesen und nur in dieser unendlichen Mannigfaltigkeit seiner konkreten Bestimmtheit ist der Begriff *Mensch* vollständig enthalten, weil auseinandergelegt. Plato's *Staat* ist nach dieser Seite hin genau Dasselbe wie Schelling's *Kunst*; nur daß Plato den Muth gehabt hat, die Konsequenzen seines Princip's, unbekümmert um den Widerspruch gegen die reale Wahrheit, zu ziehen, wogegen Schelling durch

spitzfindige Wendungen den Schein erregt, als ob er aus dem Seinen zu der Realität komme, während er nur inkonsequent ist.

Was Schelling weiter über das Verhältniß der Kunst zur Philosophie sagt, stimmt mit Dem, was oben¹⁾ bereits mitgetheilt ist. Das Wesentliche ist dies: das Genie ist autonom, d. h. es entzieht sich der bewußten Regel. Da aber „die Philosophie nicht allein selbst ebenfalls autonomisch ist, sondern auch zum Princip aller „Autonomie vordringt“²⁾, so erkennt sie auch die absolute Gesetzgebung des Genies“. . . „Allein, wenn der Philosoph auch am „ehesten das Unbegreifliche der Kunst darzustellen, das Absolute „in ihr zu erkennen fähig ist, wird er ebenso geschickt sein, das „Begreifliche — nämlich die technische Seite der Kunst“ (die kurz zuvor ausdrücklich von der Spekulation ausgeschlossen war) — „in ihr zu begreifen und durch Gesetze zu bestimmen?“ Es ist höchst charakteristisch für Schelling, daß er solche Frage überhaupt aufwirft, worin die Anerkennung liegt, daß zwar das *Unbegreifliche*, nicht aber ebenso leicht das *Begreifliche der Kunst*, d. h. die wirkliche Gestaltung derselben, aus seinem Princip zu begreifen sei. Außerdem ist diese Stelle deshalb von Bedeutung, weil hier jenes Saamenkorn gelegt wird, woraus später der feste Stamm sich entwickelt, an dem die Schelling'sche Spekulation von der abstrakten Höhe der Spekulation auf die Erde herabklettert. In diesem Körnchen Sophistik — Sophistik deshalb, weil schon die Frage einen principiellen Widerspruch enthält — liegt der ganze Unterschied zwischen der Aesthetik des konsequent bleibenden Platonismus und der des inkonsequenten Schellingianismus. Zwar geht er hier nur erst einen kleinen und fast unscheinbaren Schritt über die Grenze des Principis hinaus, aber man kann wahrlich darauf mit Recht das Sprichwort anwenden *il n'y a que le premier pas qui coûte*. Während er später *Kolorit* und *Perspektive* sogar *konstruirt*, was doch wohl zur Technik gehört, beschränkt er sich hier darauf, zu sagen: „Die Philosophie, die ganz allein mit Ideen sich beschäftigt, hat in Ansehung des Empirischen der Kunst — man bemerke, wie hier der Begriff *Kunst* schon ein wesentlich andrer, nämlich konkreter geworden, ohne daß man weiß, wie es geschehen — „nur die allgemeinen Gesetze der Erscheinung, und auch diese nur in der „Form von Ideen aufzuzeigen; denn die Formen der Kunst sind die „Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern „sind“ (auch die perspektivischen, auch die Farbentöne?). „Soweit

¹⁾ S. oben No. 439. — ²⁾ Werke V S. 349.

„also jene allgemein und aus dem Universum an und für sich eingesehen werden können, ist ihre Darlegung ein nothwendiger Theil der Philosophie der Kunst, nicht aber insofern sie Regeln der Ausführung und Kunstausbübung enthält. Denn überhaupt ist Philosophie der Kunst Darstellung der absoluten Welt in der Form der Kunst.“ Was soll man nun diesen, doch wohl unzweideutigen Versicherungen gegenüber sagen, wenn Schelling — der zweite Schritt — noch auf derselben Seite folgenden Satz ausspricht: „Die Konstruktion der Kunst in jeder ihrer bestimmten Formen bis in's Konkrete herab führt von selbst zur Bestimmung derselben durch die Bedingungen der Zeit und geht also dadurch in die historische Konstruktion über“ (die ebenso die technische früher ausdrücklich ausgeschlossen wurde)? — Jetzt ist nun die Kunstphilosophie aus einer Wissenschaft des Absoluten, ohne dafs eine Spur von Uebergang zum Konkreten zu erkennen ist, „wie die Naturphilosophie“, zur „Konstruktion der merkwürdigsten aller Produkte und Erscheinungen, oder Konstruktion einer ebenso in sich geschlossenen und vollendeten Welt, als es die Natur ist“¹⁾, geworden.

449. Hiemit ist denn der Weg geebnet. Worin liegt nun aber — dies müssen wir noch, ehe wir zu dem Hauptwerk selbst übergehen, kurz berühren — der Kern der Sophistik? Es ist nämlich nicht blos der Mangel an logischer Entwicklung überhaupt, welcher es Schelling möglich macht, den Ausdruck *Kunst* anfangs in ganz abstraktem, dann in konkreterem, endlich in ganz realem Sinne zu brauchen, während der Leser (oder Zuhörer vielmehr) des naiven Glaubens lebt, dafs, da er immer nur dasselbe Wort *Kunst* hört, er auch immer denselben Begriff habe; sondern es ist besonders auch die Ersetzung des bei dem ersten Begriff gebrauchten Wortes *Gesetz* durch *Regel*, d. h. der objektiven inneren Nothwendigkeit durch äußerliche Vorschrift. Jener oben citirte Satz: „So weit (die Formen der Kunst) allgemein und aus dem Universum an und für sich eingesehen werden können, ist ihre Darstellung ein nothwendiger Theil der Kunst, nicht aber in sofern sie Regeln der Ausführung und Kunstausbübung enthält“, birgt den ganzen Widerspruch in sich. Es ist dies nämlich kein einfacher Gegensatz, sondern ein doppelter, aus dem das mittlere, zu beiden genannten im Gegensatz stehende Glied fortgelassen ist. Es sind drei Stufen: *a.* die universalen Formen, *b.* die konkreten Formen,

¹⁾ A. a. O. S. 351.

welche aus dem gesetzmäßigen Schaffen des Genies entspringen und nichts als die substanziellen Erscheinungen der universalen Formen sind, *c.* das bloß Handwerkliche, Technische, die äußere Regel. — Indem nun Schelling das zweite (und gerade wichtigste) Moment auslöst, gelingt es ihm, dies ausgelassene Moment, welches den wahren Begriff der Kunst enthält, anfangs unter *c* mitzuverstehen und damit auszuschließen, später aber dann unter *a* mitzuverstehen und wieder einzuführen, ja geradezu an die Stelle von *a* zu setzen. Auf diese Weise bringt er es fertig, vom ganz abstrakten Princip — trotz aller anfänglichen Versicherung, daß es es weder mit dem Historischen noch mit dem Technischen, noch eigentlich überhaupt mit Dem, was der *gemeine Sinn* Kunst nenne, zu thun habe — dennoch zum historischen und technischen Detail fortzuschreiten, so daß er nicht nur z. B., was oben schon erwähnt wurde, die linearische und Luftperspektive, das Helldunkel u. s. f., sondern auch die einzelnen Gattungen der Poesie, ja die einzelnen Dichter und Dichtungen, z. B. die *göttliche Komödie* von Dante, den Sophokles, Goethe u. s. f. zu *konstruiren* vermag. —

Ob man nach dem Gesagten viel Vertrauen zu solchen Konstruktionen fassen kann, möchte also wohl sehr zweifelhaft sein. Wir werden im Verlauf unsrer Darstellung Gelegenheit haben, auf einige derselben zurückzukommen, und da wird es sich denn zeigen, wie überall die subjektive Ansicht, obschon sie oft von tiefem Verständniß zeugt, bemüht ist, sich den Anschein objektiver Unbedingtheit zu geben. Aber für das schärfer blickende Auge herrscht die Willkür. — Für jetzt haben wir es indess nur mit den wesentlichen Bestimmungen zu thun, die unmittelbar aus seinem Princip sich ergeben; und auch in dieser Beziehung können wir uns — ohne in nähere Kritik, d. h. in Aufzeigung der sophistischen Wendungen und inneren Widersprüche uns einzulassen — damit begnügen, einige Hauptpunkte seiner *Philosophie der Kunst* hervorzuheben.

450. Schelling versichert zunächst (in dem zweiten Theil der Einleitung), daß bis zu ihm überhaupt noch keine eigentliche Wissenschaft der Kunst existirt habe; er charakterisirt Baumgarten, sodann die Popularästhetik, welche „gewissermaßen Recepte zur Tragödie gegeben habe, wie in Kochbüchern: viel Schrecken, doch „nicht allzuviel; soviel Mitleid als möglich und Thränen ohne Zahl“ und fertigt Kant und die Kantianer vornehm mit den Worten ab: „Mit Kant's Kritik der Urtheilskraft ging es wie mit seinen übrigen Werken. Von den Kantianern war natürlich die äußerste Ge- „schmacklosigkeit, wie in der Philosophie Geistlosigkeit, zu erwar-

ten.“ Nachher hätten sich zwar *einige vorzügliche Köpfe* damit befaßt, aber „ein wissenschaftliches Ganze oder auch nur die absoluten Principien selbst allgemeingültig und in strenger Form habe (vor ihm) noch Niemand aufgestellt“. Er geht sodann in Vorfragen ein, z. B. „wie Philosophie der Kunst möglich sei“, was „aus dem Begriff der *Konstruktion* sich ergebe“ u. s. f. Da diese Erörterungen sein philosophisches Princip überhaupt betreffen, so können wir auf das bereits früher darüber Gesagte verweisen; ebenso hinsichtlich der über das Verhältniß der Kunst zur Philosophie, worauf er nochmals zurückkommt. Doch ist hier bereits eine Anwendung seiner Anschauung auf die Kunst zu notiren: Philosophie und Kunst stellen beide das Absolute dar, jene im Urbild, diese im Gegenbild; beide sind also *vollkommene Abdrücke* des urbildlichen Absoluten. So ist „die Musik nichts Anderes als der urbildliche Rythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht. Die vollkommenen Formen, welche die Plastik hervorbringt, sind die objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst. Das homerische Epos ist die Identität selbst, wie sie der Geschichte im Absoluten zu Grunde liegt. Jedes Gemälde öffnet (!) die Intellektualwelt.“ — Wären die Begriffe Hunde, so würden sie durch solche phantastischen Allgemeinheiten schwerlich hinter dem Ofen hervorgelockt.

Als Hauptpunkt seiner Philosophie der Kunst bezeichnet er die Lösung zweier Aufgaben: 1) müsse die Einheit der Schönheit und Wahrheit nachgewiesen werden — dies ist uns schon aus dem Bruno bekannt¹⁾ — 2) müsse gezeigt werden, wie „das schlecht- hin Eine und Einfache in eine Vielheit und Unterscheidbarkeit übergehen, d. h. wie aus dem absoluten Schönen besondere schöne Dinge hervorgehen können“ — eine Aufgabe, die aus seinem Princip heraus gar nicht gestellt, geschweige denn gelöst werden kann. Er bemerkt dazu vorläufig: „Das Absolute, angeschaut in besonderen Formen, so daß das Absolute dadurch nicht aufgehoben wird, ist Idee. Sofern die Ideen real angeschaut werden, sind sie der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus welcher alle besonderen Kunstwerke als Gewächse hervorgehen.“ Hiedurch wird also bestätigt, was wir oben über das Analogon zur „Konstruktion der Materie“ in der Naturphilosophie sagten²⁾. Aber „die Idee real angeschaut“ ist im Grunde doch mit demselben Recht

¹⁾ S. oben No. 437 u. 438. — ²⁾ S. oben No. 441 u. 448 (besonders S. 847).

die Natur; wo ist also der Unterschied zwischen Natur und Kunst? Wie also oben Kunst und Philosophie, so wird hier Kunst und Natur zusammengeworfen. Denn die weiteren Worte: „Diese realen, lebendigen und existirenden Ideen sind — die Götter“ beruhen auf einer ganz willkürlichen, durch keine Schlußfolge bedingten Behauptung. Im Gegentheil könnte man — und die Theogonie liefert den Beweis dafür — die Götter viel eher als die symbolisirten Naturideen bezeichnen. Schelling dagegen sagt: „Die allgemeine Symbolik“ — wovon Symbolik? Wenn die Götter die realen, lebendigen und existirenden Ideen selbst sind, so sind sie keine Symbole — „oder die allgemeine Darstellung der Ideen als realer“ ist demnach in der Mythologie gegeben; und die zweite Aufgabe „besteht also in der Konstruktion der Mythologie.“

Es ist dies also gewissermaassen die zweite Stufe nach dem Absoluten, d. h. die der Besonderung. Wie kommt nun diese Besonderung, d. h. die Mythologie, zum einzelnen Kunstwerk, nämlich nicht zur einzelnen Göttergestalt, sondern zu jedem einzelnen Kunstwerk, z. B. zu einer Landschaft oder einem Musikstück? Hinsichtlich der Beantwortung dieser naheliegenden Frage macht man sich nothwendigerweise gefasst auf ein neues spekulatives Kunststück, und man wird darin nicht getäuscht: „Hiemit“ — sagt Schelling ganz richtig — „ist noch immer nicht beantwortet, wie ein wirkliches und einzelnes Kunstwerk entstehe.“ Dies geschieht nun so: „Wie das Absolute — Nichtwirkliche — überall in der Identität, so ist das Wirkliche in der Nichtidentität des Allgemeinen und Besonderen, in der Disjunction, so dass entweder im Besonderen oder Allgemeinen“ (*sic!*) — — „So entsteht auch hier ein Gegensatz, der Gegensatz von bildender und redender Kunst, ähnlich der realen und idealen Reihe in der Philosophie“ . . . Sofern aber „jede derselben für sich absolut ist, so müssen in jeder wieder dieselben Einheiten wiederkehren, in der realen also wiederum die reale, die ideale, und die, worin beide eins sind. Ebenso in der realen.“ Wir haben also zwei Reihen (woher? ist leichter gefragt als beantwortet): **R**, die reale (bildende Künste) und **J**, die ideale (redende Künste); beide sind: **r** real, **i** ideal, **ir** ideal-real: im Ganzen also sechs Formen. Hierin ist mithin das Eintheilungsprincip der Künste ausgedrückt. **Rr** (d. h. die reale Kunst in der realen Reihe) ist — die Musik, **Ri** die Malerei, **Rir** die Plastik. Auf Seite **J** entspricht diesen Formen: die Lyrik (**Jr**), das Epos (**Ji**) und das Drama (**Jir**). — Dies ist gleichsam das Programm von Schelling's Kunstphilosophie. Die Architektur und

der Tanz findet hier keinen Platz. Einer Kritik dieses Schemas können wir uns füglich entheben.

451. Das System, wozu das oben Mitgetheilte nur die Einleitung war, zerfällt nun in zwei Abschnitte, in einen allgemeinen Theil der Philosophie der Kunst und in einen besonderen Theil. Der erstere behandelt A. „die Konstruktion der Kunst überhaupt“, B. „die Konstruktion des Stoffs (Mythologie)“, C. „Konstruktion des Besonderen oder der Form der Kunst“. — Man bemerke hier den Widerspruch mit dem Obigen. Dort war der Stoff die *Idee* und die Besonderung dieser Idee waren die *Götter*, d. h. die Mythologie; hier ist die Mythologie das Allgemeine, der Stoff, und das Besondere die Kunstform, d. h. der Unterschied von redender und bildender Kunst. So schwanken fortwährend die Begriffe bei ihm in einander. Der zweite Theil enthält dann: D. „Die Konstruktion der Kunstformen in der Entgegensetzung der realen und idealen Reihe“, wie sie oben angegeben sind, nur daß hier noch weiter in's Detail gegangen wird. — Sehen wir nunmehr von diesem allgemeinen Schema ab, um nur noch einzelne charakteristische Sätze daraus mitzutheilen; nur ist noch zu bemerken, dass die folgende Deduction in die ganz äußerliche Form der scholastischen Methode von mathematischen *Lehrsätzen* und *Erläuterungen* dazu gebracht ist, welche in §§ zusammengefaßt werden. Neben den Erläuterungen stehen dann noch *Zusätze* und *Anmerkungen*. Aber er nennt die Lehrsätze in wortspieleriger Weise *Lehnsätze*, weil sie zunächst der Philosophie überhaupt entlehnt sind; z. B. § 1. „Das Absolute oder Gott ist dasjenige, in Ansehung dessen das Sein oder die Realität unmittelbar, d. h. kraft des bloßen Gesetzes der Identität aus der Idee folgt, oder: Gott ist die unmittelbare Affirmation an sich selbst.“ ... § 8. „Das unendliche Affirmirtsein Gottes im All oder die Einbildung seiner ewigen Idealität in die Realität als solche ist die ewige Natur.“ Aber (§ 10) „die Natur als solche erscheinend ist keine vollkommene Offenbarung Gottes“, sondern solche ist nur (§ 11) da, „wo in der abgebildeten Welt selbst die einzelnen Formen sich in absolute Identität auflösen, welches in der Vernunft geschieht.“ — § 14. „Die Indifferenz des Idealen und Realen als Indifferenz stellt sich in der idealen Welt durch die Kunst dar“ ... § 21. „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet“ ... § 22. „Wie Gott als Urbild ein Gegenbild zur Schönheit wird, so werden die Ideen der Vernunft ein Gegenbild zur Schönheit“ (? Kunst?) ... § 24. „Die wahre Konstruktion der Kunst ist Darstellung ihrer Formen als

„Formen der Dinge, wie sie an sich, oder wie sie im Absoluten sind“ u. s. f.

Dies mag als Probe vom Inhalt des ersten Abschnitts genügen. Der zweite, welcher nun die „Konstruktion des Stoffs der Kunst“, d. h. die *Götter*, als Bilder des Göttlichen, behandelt, wurzelt in § 38: „Mythologie ist die nothwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst“. Folgen Erklärungen des *Symbolischen*, als der „Synthesis des Allegorischen und des Schematismus,“ woran sich die Betrachtung des antik- und des christlich-Mythologischen anschließt: „Die Kirche ist als ein Kunstwerk zu betrachten“. — Im dritten Abschnitt, wo es sich um „die Konstruktion des Besonderen oder der Form der Kunst“ handelt, geht Schelling nun zunächst auf die Deduction des *Genies* ein, welche wir bereits aus seinem System des transcendentalen Idealismus kennen¹⁾. Das Genie bildet hier den Uebergangspunkt zur Besonderung, zunächst zwischen *Poesie* und *Kunst im engeren Sinne*, indem jene die reale Seite, diese die ideale Seite desselben ist. Jene beruht auf „Einbildung des Unendlichen in's Endliche“ (Erhabenheit), diese auf „Einbildung des Endlichen in's Unendliche“ (Schönheit). Es ist ganz vergeblich, sich in diesen Abstractionen zu orientiren, weil sie der naturgemäßen Anschauung nicht nur, sondern seinen eignen Definitionen widersprechen. Z. B. *Poesie*, d. h. die redenden Künste, umfaßte früher die ideale Reihe²⁾, hier soll sie die reale Seite des Genies bilden. Würde uns die Wahl gelassen, sich über den Gegensatz dieser Epitheta für *Poesie* und *Kunst* zu entscheiden, so läge es nahe, bei der „Kunst“ an die Realisirung, d. h. an das konkrete Schaffen zu denken, während „Poesie“ etwas viel Allgemeineres, Ideelleres ist, das jedem Kunstwerk als solchem innewohnen muß. In der That faßt auch Schelling wieder, als ob er das hier Gesagte ganz vergessen, den Gegensatz so, indem er³⁾ ausdrücklich bemerkt: „Die bildende Kunst ist die reale Seite der Kunstwelt; die ideale Einheit wird objektiv in Rede und Sprache.“ So soll auch von dem Gegensatz der *Schönheit* und *Erhabenheit* hier letztere Eigenschaft der *Poesie*, erstere der *Kunst* zukommen, während später der von ihm als wesentlich plastisch bezeichneten antiken Kunst⁴⁾ das Prädikat der Erhabenheit, der modernen dagegen das der Schönheit beigelegt wird; ein Gegensatz, der allerdings auch ganz schief und bei ihm im Grunde von gar keiner Bedeutung ist, da er Er-

¹⁾ A. a. O. S. 460 ff. vergl. oben No. 486. — ²⁾ Siehe oben 451 Schlufs. —

³⁾ A. a. O. S. 482 u. 486. — ⁴⁾ In seiner „Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur“; vergl. oben No. 446.

habenheit und Schönheit nur quantitativ unterscheidet¹⁾. Er citirt weiterhin Schiller's Gegensatz von *Naiv* und *Sentimental* in der Poesie, welcher in der Kunst „als Styl und Manier sich ausdrücke“. —! — Alles dies ist so sechlechthin in Form von Lehrsätzen behauptet, welche den Eindruck machen, als ob sie auch ebensogut anders lauten könnten. Von innerer, überzeugungskräftiger Entwicklung eines substantziellen Gedankens ist — abgesehen von den zahlreichen offenbaren Widersprüchen — in allen diesen Deductionen und Konstruktionen Nichts zu finden. — Dies haben wir zu dem allgemeinen Theil seiner Kunstphilosophie zu bemerken.

452. Wenn irgendwo, so müßte es sich in dem besonderen Theil der Schellingschen Kunstphilosophie, welcher die Theorie der Künste enthält, zeigen, ob er wirklich von der Kunst etwas versteht, d. h. ob er sie in der Eigenartigkeit ihrer realen Gestaltungsformen begriffen hat. Aber schon die Art, wie er sie eintheilt, flößt erhebliche Zweifel dagegen ein. Er zweigt die Künste nämlich zunächst, wie wir sahen, in zwei Reihen von einander ab, nämlich in die *reale* Reihe, welche die bildenden Künste, und die *ideale*, welche die redenden Künste umfaßt. Zu jener rechnet er — die Musik, und zwar als die *realste* der realen Reihe, die Malerei als die *idealste* und die Skulptur als die *Einheit beider* (!); zu der *idealen Reihe* gehören die Lyrik, das Epos und die Einheit beider, das Drama. — Diese sechs Künste werden nun nach einander *konstruirt*. Der erste Lehrsatz lautet hier: „Die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen in's Endliche rein als „Indifferenz genommen ist Klang.“ — In ähnlicher Weise heißt es später vom Licht, es sei „der unendliche Begriff aller Dinge, „sofern er in der realen Einheit genommen ist“. Auf solchem Wege kommt er zur Musik, „deren Formen Formen der ewigen Dinge „sind, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden“²⁾, und weiter zum *Rythmus*, zur *Melodie* und *Harmonie*: „In der Planetenwelt ist der Rythmus das Herrschende, ihre Bewegungen sind reine „Melodie, in der Kometenwelt ist die Harmonie vorherrschend“; auf ähnlichem Wege zur Malerei, in welcher jenen drei Momenten die *Zeichnung*, das *Helldunkel* und das *Kolorit* entsprechen. Was er aber dann über das Konkrete sagt, über Landschaftsmalerei, Thiermalerei, Jagdstücke sogar — denn vor seiner Konstruktion ist nichts sicher — zeigt die völlige Kenntnißlosigkeit in jedem Wort. Dies offenbart besonders sich darin, dass er die einzige Schwäche, welche

¹⁾ A. a. O. S. 469. — ²⁾ S. 501 a. a. O.

Winckelmann besaß, nämlich seine Neigung zur Allegorie, welche er der Malerei octroyiren wollte, mit ihm theilt, indem er ihn weitläufig citirt. Wie es dabei mit seiner Kenntniß der Kunstgeschichte aussieht, beweist der Umstand, daß er Rubens für einen französischen Maler hält ¹⁾. Von der *Genremalerei* in der tieferen Bedeutung des Worts als charakteristisches Spiegelbild menschlicher Sonderexistenz weiß er nichts. Er schließt seinen Abschnitt über *Malerei* mit folgenden Sätzen: § 102. „Da die Schönheit das an und für sich absolut Symbolische ist, so ist Schönheit das höchste Gesetz der malerischen Darstellung“. § 103. „Die Malerei kann das Niedrige darstellen nur, inwiefern es als das Entgegengesetzte der Idee doch wieder Reflex derselben und also das umgekehrte Symbolische ist.“ Dies ist das Komische. — Er geht dann auf die Plastik über, welche (§ 106) „für sich allein alle andern Kunstformen als besondere in sich faßt, oder: sie ist selbst wieder und in absonderten Formen Musik, Malerei und Plastik“. — Hier begegnen wir nun auch der Architektur, welche „die Musik in der Plastik ist“, das Basrelief dagegen ist „die Malerei in der Plastik“ (§ 120), die Plastik *κατ' ἐξοχήν* ist die Skulptur, d. h. Darstellung der menschlichen Gestalt. Bei dieser Gelegenheit muß denn Winckelmann wieder herhalten.

Damit verläßt er die bildende Kunst, um zur *Konstruktion* der Poesie überzugehen, wobei wir bemerken wollen, daß hier die Paragraphenmanier gänzlich und plötzlich aufhört, um einer abhandelnden Weise des Fortschreitens Platz zu machen. Auch hier wollen wir uns auf einige Proben beschränken. Wo es sich um die Verwerthung von Principien für konkrete Bestimmungen der Einzelformen einer realen Sphäre handelt, bedarf es in der That nur der Kenntniß gewisser Auffassungsweisen der einen oder andern Gestaltung, um zu beurtheilen, ob der Verfasser in den wirklichen substantziellen Gehalt der Kunst eingedrungen sei oder nicht.

453. Die Eintheilung der Poesie und die Parallelisirung der Arten derselben mit den drei bildenden Künsten ist schon oben erwähnt. Um nun darzuthun, daß die lyrische Poesie (Jr) ²⁾, welche bekanntlich die abstrakteste, weil ganz oder doch wesentlich auf die Darstellung des subjektiven Inneren sich beschränkende Dichtkunst ist, die reale Form sei, macht er die Bemerkung, dies „erhelle schon daraus, daß ihre Bezeichnung auf die Analogie mit der Musik weist.“ Allerdings hat die Lyrik Analogie mit der Musik, auch

¹⁾ S. 501 a. a. O. — ²⁾ Siehe oben No. 451 Schlufs.

mit der Landschaftsmalerei, aber nur weil diese sämmtlich solchen subjektiven und innerlichen, d. h. hier mehr idealen als realen Charakter haben; freilich bezeichnet er die Landschaftsmalerei als die vorzugsweise *empirische* Malerei, welche letztere in ihr *blos schematisirend* sei ¹⁾. Er geht dann auf das *Epos* und ferner sehr weitläufig, aber ganz empirisch in Weise mancher Literaturhistoriker, wenn sie allgemeine Standpunkte einzunehmen sich das Ansehen geben, auf die *Elegie*, die *Idylle*, die *Satyre*, die *didaktische Poesie*, das *Rittergedicht*, den *Roman* u. s. f. ein, immer mit der Präension, als ob das Alles von ihm *konstruirt* werde. Der Roman z. B. soll „als ein Spiegel der Welt zur partiellen Mythologie werden“ ²⁾.

Bemerkenswerth ist seine Definition der Tragödie. Nachdem zuerst das Verhältniß der Freiheit und Nothwendigkeit entwickelt ist, heist es ³⁾: „Das Wesentliche der Tragödie ist ein wirklicher „Streit der Freiheit im Subjekt und der Nothwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, dafs der eine oder der andere unterliegt, sondern dafs beide siegend und besiegt zugleich „in der vollkommenen Indifferenz erscheinen.“ — Bemerkenswerth nennen wir diese Definition, weil sich in ihr das Schelling'sche Grundprincip wieder recht deutlich erkennbar zeigt. Die ganze Bestimmung ist nämlich bis auf das Wort *Indifferenz* richtig. Hätte er dafür *Versöhnung* und zwar *Versöhnung* in einer höheren, gegen beide Seiten berechtigten Einheit gesetzt, so würde er den vollen Begriff ausgedrückt haben. Aber es kommt auch hier bei ihm nicht zu solcher höheren substanziellen Einheit, sondern nur bis zur Neutralisation der Pole, d. h. bis zu gleichgültiger Identität. Alles geht bei ihm darauf hinaus, die Gegensätze in den Indifferenzpunkt verschwinden, d. h. die Pole aus ihrer Spannung sich lösen und in einander sich zu Null beruhigen zu lassen. *Indifferenz* ist aber lediglich ein Negatives, nämlich Aufhebung oder Nichtvorhandensein der Differenz: und dies ist der wahre Inhalt des Schelling'schen *Absoluten*. Es ist ihm daher völlig unmöglich, bis zum Affirmativen, Konkreten, Individuellen zu gelangen, sondern dies Letztere ist ihm nur das Einzelne, Beschränkte, Zufällige.

Wäre die tragische Katastrophe nichts weiter als solche *vollkommene Indifferenz* der streitenden Mächte, so würde auch die Wirkung sich auf vollkommene Indifferenz beschränken, damit aber der Begriff des *Tragischen* als eines solchen überhaupt aufgehoben sein. Dafs er Aristoteles den Vorwurf zu machen wagt, er habe, „wie die

¹⁾ A. a. O. S. 566. — ²⁾ A. a. O. S. 676. — ³⁾ A. a. O. S. 693.

„Poesie überhaupt, so insbesondere auch die Tragödie mehr von der „Verstandes- als von der Vernunftseite betrachtet“, darf uns hienach nicht wundern. — Die Komödie bestimmt er nun insofern als die Umkehrung der Tragödie, als die Freiheit nicht auf Seiten des Subjekts, sondern auf der des Objekts, die Nothwendigkeit dagegen nicht auf dieser, sondern auf jener Seite sich befindet; sonst seien die Elemente des Streites dieselben. *Komisch* aber sei diese Umkehrung, weil „überhaupt jede Umkehrung eines auf Gegensatz beruhenden „Verhältnisses komisch ist“. Dies ist ein sehr glücklicher Gedanke. Wenn z. B. in dem berechtigten Verhältniß von Mann und Frau die letztere die Rolle des Mannes übernimmt, so ist dies so lange noch nicht komisch, als der Mann seine Gegensatzstellung nicht verläßt. Thut er dies aber, d. h. übernimmt er die Rolle der Frau, so wird das Verhältniß komisch. So wenn der Geizige durch Umstände genöthigt wird, verschwenderisch, der Feige tapfer zu erscheinen, erscheint die Situation komisch. Hier ist aber nur eine einseitige Umkehrung; nämlich vom Negativen in's Positive; tritt der umgekehrte Fall ein, so ist die Wirkung keine komische, weil die scheinbare Verwandlung des Positiven in's Negative, z. B. wenn ein wirklich tapferer Mann feige erscheint, Mißbehagen erregt.

Schelling schließt — nachdem er noch Shakespeare und den Goethe'schen Faust charakterisirt — mit den Worten: „Nachdem im „Drama nach seinen zwei Formen die höchste Totalität erreicht ist, „so kann die redende Kunst nur wieder zur bildenden zurückstreben. „aber selbst sich nicht weiter bilden. Im Gesang geht die Poesie „zur Musik zurück, zur Malerei im Tanz (!), theils sofern er Ballet, „theils sofern er Pantomime ist, zur eigentlichen Plastik in der „Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik ist“ (dies ist vielmehr der Tanz). Daraus entstehen die *sekundären Künste*; und die „vollkommenste Zusammensetzung aller Künste ist das Drama des „Alterthums, wovon unsere Oper nur eine Karrikatur ist“. — „Das „ideale Drama ist der Gottesdienst, an welchem das ganze Volk, „als politische oder sittliche Totalität, Theil nimmt.“ — — —

6) Resultat der Schelling'schen Aesthetik.

454. Blicken wir auf die gesammte obige Darstellung der Schelling'schen Aesthetik zurück, um uns die Summe des von ihm für diese Wissenschaft positiv Geleisteten zu vergegenwärtigen und die Sphäre, welche seine Ansichten sowohl dem Inhalt wie dem Umfang nach beherrschen, zu bestimmen, so werden wir zu unserm Erstaunen uns der Ueberzeugung nicht erwehren können, daß die-

selben trotz des scheinbaren Reichthums an Gedanken doch verhältnißmäßig wenig Ausbeute gewähren. Dies liegt auf der einen Seite in der Bedeutungslosigkeit des ganz abstrakten Princip's, sowohl hinsichtlich des Begriffs der Kunstphilosophie wie hinsichtlich des Begriffs des Schönen, welche in nebelhafter Unbestimmtheit bleiben; auf der andern finden sich zwar eine Menge feiner Bemerkungen, welche aber, sofern sie Wahrheit enthalten, nicht nur das Princip selbst wieder aufheben, weil sie aus einer ganz empirischen Quelle fließen, sondern auch einem großen Theil ihres einfachen Gedankeninhalts nach, wie sehr auch Mühe angewendet ist, um sie durch originale und tief sinnig scheinende Wendungen in neue Formen einzukleiden, sei es auf Plato, sei es auf Winckelmann, Schiller, Schlegel u. s. f. zurückzuführen sind. Da nun überdies von einem wirklichen System der ästhetischen Begriffe trotz aller Constructionen bei Schelling keine Rede ist, so trägt das Ganze so entschieden den Charakter eines laienhaften, der Kunst durchaus fern stehenden Standpunkts, daß es geradezu unbegreiflich erschiene, wie Schelling's Kunstansichten sogar ein epochemachendes Aufsehen haben erregen können, wenn es nicht eine gewöhnliche Erfahrung wäre, daß ein in prophetischem Tone oder in abstrakter Dialektik von einer selbstgeschaffenen „idealen“ Höhe herab verkündigtes Evangelium — mag nun der Prophet selber daran glauben oder nicht — einerseits durch seine vollklingende und geistreiche Sprache, andererseits durch die mystische Dunkelheit der Denkbestimmungen die Einbildungskraft allzusehr anregt, um nicht hinter dieser Dunkelheit eine große Tiefe vermuthen zu lassen.

Diese doppelte Mystik der Phantasie und des Verstandes, welche fast alle Schriften Schelling's gleichsam mit einem Nebel umhüllt, worin das Licht der Erkenntniß nur in geheimnißvollem Farbenspiel sich reflektirt und verbreitet, umzieht seinen Denkerkopf selber mit einer Art Heiligenscheins tiefster Wissenschaftlichkeit, welche man oft fälschlich in statt außerhalb dieses Kopfes gesucht hat. Schelling hat nicht umsonst die *Einbildungskraft* als die höchste Weise des menschlichen Erkennens gefeiert, weil ihm die Wirkung wohl bekannt war, welche die Sprache der Einbildungskraft auf die Einbildungskraft hervorzubringen vermag. Es ist notorisch, daß sein, äußerlich betrachtet, trockner und schwungloser Vortrag durch die sprachliche Form, in die er seine Gedanken kleidete, einen Eindruck hervorbrachte, dessen bezaubernder Gewalt man sich schwer entziehen konnte. Verfasser dieses erinnert sich noch sehr wohl dieses Eindrucks aus dem Anfang der 40er Jahre, als Schelling in Berlin

seine Vorlesungen über Offenbarungsphilosophie begann, und obwohl er damals nicht völlig im Stande war, den Inhalt zu beurtheilen, so vermochte er doch — und vielleicht gerade deshalb — noch weniger, der bestrickenden Macht seiner Rede Widerstand zu leisten. Dafs wir trotzdem der Erörterung seiner unsrer Meinung nach ziemlich werthlosen kunstphilosophischen Ansichten einen so grofsen Raum gewidmet, rechtfertigt sich durch die uns obliegende Pflicht, das bei Vielen (weil sie ihn nicht kennen) noch herrschende Vorurtheil von der grofsen Bedeutung seiner Kunstphilosophie aufzuklären.

§ 59. II. Uebersicht über die anderweitige ästhetische Literatur dieser Zeit.

455. Stellt man schliesslich die Frage auf, welchen Einflufs — nicht die Schelling'sche Aesthetik, denn eine solche existirt, selbst dem Princip nach, nicht, weil eben das, was wirklich von seinen ästhetischen Ansichten positiven Werth hat, demselben theils zuwiderläuft, theils nicht original ist, sondern — sein Princip der sogenannten *Identitätsphilosophie*, d. h. des objektiven Idealismus, auf die Entwicklung der Aesthetik gehabt, so ist zu sagen, dafs zu keiner Zeit soviel Aesthetiken gleichsam wie Pilze emporschossen wie in den beiden ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts; und wenn auch die meisten davon, namentlich hinsichtlich der Bearbeitung des konkreten Stoffs, für den auch Schelling wenig genug gesorgt hatte, ziemlich selbstständige Wege einschlugen, so ist sein Einflufs — aber freilich nur in formaler Weise — darauf doch nicht zu verkennen. Was zwar Solger, Krause und Schleiermacher betrifft, so verrathen sie allerdings vielfache Anklänge an ähnlichen Mysticismus — und dieser Mysticismus mit seinem Gefolge von phantastischer Unbestimmtheit und modernem Platonismus ist das eigentliche Verbindungsglied, welches den objektiven Idealismus mit der Romantik verknüpft —, im Uebrigen aber nehmen diese Aesthetiker doch schon eine weitere Stufe ein, indem sie den Uebergang zwischen dem objektiven und dem absoluten Idealismus, d. h. zwischen Schelling und Hegel, bilden. — Dagegen wurde die Aesthetik von einer ganzen Reihe von Schriftstellern bearbeitet, von denen jeder, das bis dahin stofflich durch Winckelmann, Lessing, Heydenreich, Kant, Herder, Schiller, Jean Paul Erarbeitete verwerthend und ergänzend, den Kreis des Materials fortwährend erweiterte, so dafs, als jene drei auftraten, schon eine ziemliche Menge positiven Stoffs, der allerdings noch der eigentlichen Durchgeistigung bedurfte,

aufgehäuft war. Von einem neuen Princip ist indess allewege nicht die Rede, und es liegt deshalb keine Veranlassung vor, diese Schriftsteller und ihre Werke näher zu charakterisiren. Es mag daher genügen, die hauptsächlichsten derselben hier wenigstens zu nennen, ohne jedoch — da ihr gemeinsames Merkmal eine Art stofflichen Eklekticismus ist — damit gerade den direkten Anschluß an Schelling ausdrücken zu wollen. Am meisten zeigen dessen Einfluß noch: Fr. Ast: *System der Kunstlehre* (Leipzig 1805) und *Grundriss der Aesthetik* (Landshut 1807), J. Görres: *Aphorismen über Kunst* (Koblenz 1804). — Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit* (Nürnberg 1805). — H. Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen* (Göttingen 1808). — Aloys Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik* (Heidelberg 1809). — Bachmann: *Die Kunstgeschichte in ihrem allgemeinen Umriss* (Jena 1811). — F. A. Nüßlein: *Lehrbuch der Aesthetik als Kunstwissenschaft*. I. Ausgabe 1819. II. Ausgabe (vermehrt) von Furtmair (Regensburg 1837). — And. Erhard: *Möron, philosophisch - ästhetische Phantasien in sechs Gesprächen* (Passau 1826). — L. Schedius: *Principia Philocaliae* (Pest 1828). — F. E. Trahndorf: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. 2 Thle. (Berlin 1827). — Selbstständiger treten auf Fr. Bouterweck: *Aesthetik* (Leipzig 1806. Zweite Auflage 1815 gänzlich verändert) und *Metaphysik des Schönen* (Leipzig 1807). — Ph. Chr. Kaiser: *Idee zu einem System der allgemeinen und angewandten Kalliästhetik* (Nürnberg 1813). — G. v. Seckendorf: *Kritik der Kunst* (Göttingen 1812). — H. C. Oerstedt: *Naturlehre des Schönen*. Aus dem Dänischen übersetzt von H. Zeise (Leipzig 1852). — Diesen schlossen sich dann noch eine Reihe von Schriftstellern an, welche theils die Aesthetik unter dem Gesichtspunkt der historischen Kunstforschung und als Einleitung zu dieser behandeln, theils in populärer Weise als gebildete Leute für gebildete Leute ästhetische Betrachtungen anstellen, wie C. Pöhlitz in seiner *Aesthetik für gebildete Leser*. 2 Thle. (Leipzig 1807); J. G. von Quandt in seinen *Briefen aus Italien über das Geheimnißvolle der Schönheit und der Kunst* (Gera 1830), der hier, obschon später fallend, nur deshalb erwähnt wird, weil er sich ziemlich entschieden an Schelling anlehnt. — Die übrigen, in der Zeit der 20er und 30er Jahre erschienenen ästhetisirenden Werke werden am Schluß dieses Kapitels erwähnt werden, ebenso auch die wenigen Aesthetiker der anderen Nationen.

456. Durch alle diese Werke wurde indess, sofern jeder Verfasser seine empirischen Beobachtungen und die daran sich knüpfenden

Reflexionen beisteuerte, doch trotz manches mitunterlaufenden Phantastischen und Willkürlichen der Detailstoff für die Aesthetik bedeutend vermehrt, so daß man sich nicht mehr mit allgemeinen, mehr oder weniger spekulativen Erörterungen über das Schöne und die Kunst begnügte, sondern auch den konkreten Inhalt dieser Begriffe in seiner bestimmten, d. h. gegliederten Verwirklichung näher zu untersuchen begann. Wenn das so allmählig angehäuften Anschauungsmaterial nicht hinlänglich verwerthet wurde, so ist der Grund davon wohl nur in der damals zur schlimmen Angewöhnung gewordenen Tendenz zu suchen, den Blick mehr in die Höhe und auf das *Höchste* gerichtet zu halten, als ihn ringsum in die Weite der realen Welt zu senden, um die näheren sowohl wie entfernten Abschnitte des zu überschauenden Gesamtgebiets in's Auge zu fassen. Es herrschen in dieser Beziehung zwischen den drei oben genannten Aesthetikern, die wir zunächst zu betrachten haben, erhebliche Differenzen, welche jedoch, obschon sie für den objektiven Werth der betreffenden Werke von größerem Gewicht sind, als man ihnen beizulegen gewöhnlich für gut findet — denn erst in der konkreten Gestaltung der organischen Gliederung erweist sich die Wahrheit und Fruchtbarkeit eines Principis — für uns nur relative Bedeutung haben, indem es sich hier wesentlich nur um die Principien selbst handelt. Gleichwohl werden wir jenen anderen Punkt, die konkrete Verwerthung des Principis hinsichtlich der Gliederung des ästhetischen Gebiets, namentlich in Betracht Dessen, was man unter *Theorie der Künste* versteht, nicht ganz unberücksichtigt lassen dürfen, wenn wir den betreffenden Autoren auch nicht bis in die Details folgen können.

§ 60. III. Solger. Krause. Schleiermacher.

457. Was die besondere Stellung der drei genannten Aesthetiker sowohl zu Schelling als zu einander betrifft, so ist zunächst zu bemerken, daß sie alle Vier hinsichtlich ihrer ästhetischen Principien ein Gemeinsames haben, dessen Wesen am deutlichsten als *moderner Platonismus* bezeichnet werden kann, nur daß die beiden Momente des *Platonismus*, Abstraction und Intuition, in ihnen auf verschiedene Weise zur Geltung kommen. *Modern* wird dieser Platonismus durch den romantischen Nebengeschmack, welcher ihm anhaftet und der ihm nach der Seite des Inhalts den Charakter einer bis zum Mysticismus gehenden Phantastik, nach der Seite der Form das Gepräge einer gewissen Klassicität verleiht, welche, da ihr die

hohe Naivetät der echten Klassicität mangelt, mehr künstlicher als künstlerischer Natur ist. — Ihre Differenz ist, ohne nähere Begründung, schwieriger zu bestimmen; um aber von vornherein wenigstens die Tendenz anzudeuten, die für jeden von ihnen charakteristisch ist, so können wir — mit Vorbehalt der näheren Erläuterung — sagen, Solger's Aesthetik sei *theosophischer*, Krause's *anthropologischer*, Schleiermacher's *ethischer* Tendenz. In diesen Epitheten liegt, wie man bemerkt, ein gewisser Fortschritt vom Absoluten, als dem unendlichen Jenseits, oder Gott, zur konkreten Realität des menschlichen Geistes. So bildet Krause gleichsam das Verbindungsglied zwischen Solger und Schleiermacher. Indem er aber die Gegensätze des Allgemeinen und Individuellen nicht in ihrer spekulativen Bestimmtheit faßt, sondern als *Totalität* oder, wie sein beliebter Ausdruck lautet, als „organische Einheit“ in einander verschwinden läßt, so bleibt er eben mit seinem Anthropologismus im Unbestimmten stecken. Solger dagegen betont, mehr noch als Schelling, die Göttlichkeit des Absoluten als unbedingte und unmittelbare Quelle des Schönen und der Kunst, so daß der Künstler, sofern er dies im höchsten Sinne ist, geradezu als Gott erscheint; Schleiermacher endlich zieht die Kunstsphäre umgekehrt durchaus in das Gebiet des freien menschlichen Schaffens und ordnet sie deshalb der von ihm als höchste behaupteten Sphäre der sittlichen Freiheit unter.

Aber alle diese Differenzen sind nur verständlich und werden bedingt durch ihre gemeinsame Vorstellung von der Identität des Absoluten, oder genauer: durch den ihrem Begriff des Absoluten anhaftenden Mangel an unendlicher Selbstbestimmung desselben als einer inneren Nothwendigkeit. Statt daß nämlich das Absolute, als unendliches Princip der Bewegung in sich, sich nur als solche Selbstbewegung zur Besonderung und durch den Gegensatz zur Individualisation bestimmt und so allein verwirklicht, d. h. durch immanente Wirksamkeit schlechthin zur Wirklichkeit gelangt, enthält das Absolute des objektiven Idealismus alle Besonderheiten und Einzelheiten gleichsam als Schemata oder vielmehr Schemen der Wirklichkeit bereits vor jeder Verwirklichung in sich und bietet sie als vollkommene Ur- und Vorbilder für die wirklichen Dinge dar, sobald „ihre Zeit gekommen“ ist. Es würde mithin nach diesem Princip nicht nur das Absolute überhaupt, sondern auch der ganze urbildliche Inhalt der Wirklichkeit in ihm denkbar sein, wenn es sich auch gar nicht zur Wirklichkeit entfaltete, sondern bei sich bliebe, in absoluter Ruhe und Sichselbstgleichheit; während

das wahrhafte Absolute nur in solcher und als solche Selbstbewegung überhaupt zur Verwirklichung, auch zur ideellen, fortzugehen vermag. Dies ist die wahre Bedeutung des geschmähten Hegel'schen Satzes, daß das *Vernünftige wirklich* sei, womit nichts anders gesagt ist, als daß die Verwirklichung ein nothwendiges Moment seines Begriffs ist; und eben deshalb ist umgekehrt das Wirkliche auch *vernünftig*, weil es das Produkt dieser Nothwendigkeit ist. — Von den obigen drei Vertretern des objektiven Idealismus nimmt nur Solger, indem er die Urbildlichkeit der Dinge in Gott leugnet, einen Anlauf zum spekulativen Denken des Absoluten, aber er bringt es doch nur zur unendlichen Negativität der Idee, die er *Ironie* nennt, d. h. zur Besonderung, ohne durch diese hindurch zum Individuellen und dadurch Affirmativen hindurchzudringen.

1. Solger.

458. Bei der Betrachtung Solger's fällt zunächst eine äußerliche Aehnlichkeit seiner Behandlung der Aesthetik mit der Schelling's auf: wie dieser in dem *Bruno*, hat er zuerst seine Ideen im *Erwin* in Form eines kunstmäßig komponirten Gesprächs nach platonischem Zuschnitt entwickelt; wie Schelling, hat er sodann *Vorlesungen über Aesthetik* gehalten, und wie bei jenem, sind diese auch bei ihm erst nach seinem Tode herausgegeben. Was die Gesprächsform betrifft, so haben wir uns darüber bereits¹⁾ ausgesprochen; nur ist bei den Gesprächen Solger's noch zu bemerken, daß sie zwar einerseits ein noch künstlicheres Gewebe zeigen und insofern noch umständlicher und ermüdender werden, weil nicht, wie bei Schelling, nur die verschiedenen Stoffe an verschiedene Hauptwörterführer vertheilt sind, sondern bestimmte Standpunkte gegenüber einem und demselben Stoff durch die verschiedenen Unterredner repräsentirt werden sollen, andererseits aber doch einen — in subjektiver Beziehung wenigstens — wahren Eindruck machen. Es ist dies jedoch so sehr Sache des Gefühls, daß wir auf diesen Unterschied keinen großen Werth legen wollen. Ehe wir eine Probe davon mittheilen, zuvor eine kurze Notiz über Solger's Leben.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger ist zu Schwedt in der Uckermark am 28. November 1780 geboren. Er besuchte dort das Gymnasium und ging mit 19 Jahren an die Universität nach Berlin, später nach Jena, um Jurisprudenz und Philosophie zu studiren. Nach der Schlacht bei Jena legte er die Stellung, zu welcher er an

¹⁾ S. oben No. 437.

der Kriegs- und Domänenkammer in Berlin berufen worden war, nieder und begab sich nach seiner Vaterstadt zurück, um dort seinen Studien obzuliegen. Im Jahre 1809 finden wir ihn in Frankfurt a. O. als Dozenten an der dortigen Universität. Als dieselbe nach Breslau verlegt wurde, erhielt er eine Professur in Berlin und hielt hier theils philologische, theils ästhetische Vorlesungen. Er starb daselbst 1819 am 20. Oktober. Die von ihm hierher gehörigen Werke sind, außer seinem *Erwin*; vier *Gespräche über das Schöne*, 2 Bde. (Berlin 1815): seine von Heyse herausgegebenen *Vorlesungen über Aesthetik*, 2 Bde. (Berlin 1829).

Die Form des Gesprächs nun — um dies vorweg zu erledigen — hat für Solger, wie bemerkt, eine tiefere Bedeutung als für Schelling, daher auch seine Personen, obschon als solche reine Phantasiegebilde, doch als Vertreter bestimmter Ansichten für den Gang der Entwicklung mehr konkreten Inhalt haben. Es sind gleichsam die wesentlichen Standpunkte seiner Zeit dramatisirt und in abstrakten Konflikt gesetzt; da aber dabei doch nur eine Scheinaction, d. h. ein Scheingespräch, herauskommen kann, welches unter der Form einer sich niemals verleugnenden Urbänität den Mangel an wahren Leben verbirgt, so wird die Darstellung selbst trotz alles zuweilen dithyrambischen Schwunges zugleich hölzern und sentimental. Bei Plato hat diese Form einen andern Sinn; ihm steht die antike Naivetät rechtfertigend zur Seite, und wir ertragen die Umständlichkeit des Frage- und Antwortspiels aus Rücksicht für diese Naivetät, wenn wir uns auch nicht, wie manche Neueren allerdings zu thun sich befeilsigen, einreden können, daß gerade darin das *Klassische* und *Künstlerische* bei Plato liege, welches auch dem modernen Leser einen besonderen Genuß gewähren müsse. Hier aber, bei Solger, ist es reine Künstelei, ein gemachtes Wesen, eine forcirte Naivetät, die an sich selber nicht glaubt, nicht glauben kann, weil sie lediglich Produkt der Reflexion und daher befangen und unwahr ist¹⁾.

¹⁾ Daß Solger an das „Gespräch“ glaubt, d. h. daß er subjektiv wahr darin ist scheint uns zwar unzweifelhaft, aber die objektive Unwahrheit der Form wird dadurch nicht beseitigt. Uebrigens hatte er selbst auch mitunter seine Zweifel darüber; dies geht aus zahlreichen Stellen seiner Briefe hervor; z. B. aus dieser: (Nachgelassene Schriften Bd. I. S. 571): „Manchmal vergeht mir ganz die Lust weiter zu schreiben, wenn ich „mir vorstelle, wie ich die Sachen zusammenkünstele und sich Niemand die Mühe „nehmen mag, die Kunst zu merken“ (eben weil es auf die Kunst darin nicht ankommt); „ich komme mir vor wie ein müßiger Witzling, dessen Pointen Niemand „finden kann, noch suchen mag“. Aber er sucht den Grund nicht in sich oder vielmehr in der Sache, sondern „in der Zeit“, die ihn nicht begreift. (S. 626): „Fast „glaube ich, daß ich Etwas unternommen, was die Zeit nicht will und mag“. Und Das schrieb er fast um dieselbe Zeit, in der er seine Vorlesungen begann.

Gleichwohl sind seine Personen nicht völlig so Marionetten wie bei Schelling. Die Vertreter der Fichte'schen und Schelling'schen Ansicht (*Bernhard* und *Anselm*) erscheinen zuweilen ziemlich individuell, und auch der naive, aber empfängliche *Erwin* ist nicht ganz ohne Fleisch und Blut; am abstraktesten erscheint *Adelbert* (Solger selbst), der auch als Ideal eines Philosophen dastehen soll.

Als Probe der Sprache wollen wir hier den Eingang zu dem dritten Gespräch mittheilen, auch deshalb, weil sich darin Solger's Ansicht — eine Mischung von Zweifel und Vertrauen zu dieser Form — über dieselbe ausdrückt: „Es freut mich ungemein, o „Freunde, sprach *Anselm*, als wir uns zum dritten Male an dem „schon gewohnten Orte getroffen und nach freundlichen Begrüßungen „um die Quelle gesetzt hatten, daß ein so schöner Tag unsrer „Unternehmung das glücklichste Vorzeichen darbietet. Denn mit „leichtem Gesäusel mildert ein sanftes Wehen die Glut der schon „zum Abwege gewendeten Sonne und stimmt in das behagliche Ge- „plätscher der Wellen ein. Ganz hingegeben dem Genuße der „launen, balsamischen Luft und Deines Vortrags“ — es ist dies ungefähr dasselbe Mißverständniß, als wenn sich jugendliche Dichter einbilden, sie könnten in einer Fliederlaube besser dichten als in einer Bodenkammer, während aus erklärlichen Gründen gerade das Gegentheil stattfindet — „Adelbert, will ich [hier im Grase ruhen, „und, es komme nun auch in Deiner Rede, wie es wolle, mich in „gottähnlicher Mühelosigkeit bloß an Dem ergötzen, was mir ge- „boten wird. Auch wär' es Unrecht, Dir heute viel einzureden, „da es endlich dahin gekommen ist, daß Du, wenn auch nicht mit „deutlichen Worten, Dich anheischig gemacht hast, uns, was Du „neulich andeutetest, im Zusammenhange zu entwickeln und anzu- „wenden. Und hättest Du gleich anfangs eine solche zusammen- „hängende Darstellung gegeben, so wäre Alles vermuthlich leichter „und besser von Statton gegangen“. *Anselm* erscheint so als Vertreter des gesunden Menschenverstandes, denn er fügt verständig hinzu: „Denn nachdem wir das ganze System vor uns gehabt hätten „und die Verhandlungen gleichsam geschlossen gewesen wären, hätte „jeder von uns ein ganz bestimmtes und auf das Ganze gegründetes Urtheil darüber fassen und aussprechen können, da hingegen „nun wegen des vielen Zwischenredens und Mißver- „stehens“ — Letzteres gehört nämlich auch zur künstlerischen Form — „und Streitens zwei weitläufige Unterredungen „dazu gehört haben, uns nur einigermaßen begreiflich „zu machen, was Du eigentlich wolltest“. Dies naive Ein-

geständniß wäre Schelling, dessen Vertreter hier spricht, für sich abzulegen nicht fähig gewesen. Aber auch Solger möchte seine Koncession nicht zu weit ausdehnen, und die folgenden Worte zeigen deutlich seinen Standpunkt (in formaler Hinsicht) als ästhetischer Philosoph — wir meinen nicht als Aesthetiker oder Kunstphilosoph, sondern als künstlerisch-philosophirenden Denker —. „Zwar“, fährt *Anselm* fort — „ist die schönste Form der Philosophie in ihrer künstlerischen Ausbildung gewiß das Gespräch, wie vor Allem das Beispiel des göttlichen Plato beweist“¹⁾ — es sollte sich aber bei der Philosophie nicht um die *schönste*, sondern um die *wahrste* Form handeln: diese, als die dem Denken adäquateste, ist darum auch für sie die schönste, jene vorgeblich schöne kann man, als unadäquat, am Denken eher häßlich nennen —; „aber das muß dann auch ein Kunstwerk im höheren Sinne des Wortes sein, worin sich die streitenden Meinungen schon voraus in der Alles umfassenden Anlage versöhnt haben. Von selbst aber und durch den Zufall, wodurch die Menschen wirklich zusammengeführt werden, kann doch dergleichen nicht geschehen. Darum, Bernhard und Erwin, laßt uns alle Drei uns selbst pythagoreisches Zurückhalten auferlegen, und Adelbert's Darstellung nicht ferner unterbrechen“. — Diesen ganz verständigen Vorschlag, der die Sache bedeutend vereinfacht hätte, befolgen aber leider die Freunde nicht, und so führt sie denn „Welle auf Welle wieder in den Strom der Rede zurück“. Wir aber wollen dieser Wellenbewegung nicht folgen, sondern nur sehen, welche Wendungen der Strom macht und wohin er schließlichs ausmündet.

459. Um uns von vornherein über die ganze Anlage und die philosophische Absicht des *Erwin* zu orientiren, sei noch einmal ausdrücklich bemerkt, daß die vier Personen, welche dasselbe führen (*Adelbert*, *Erwin*, *Bernhard* und *Anselm*) ebensoviel bestimmte Standpunkte zu der Frage „was das Schöne und die Kunst sei?“ einnehmen. Der Erstgenannte (Solger selbst) erscheint als moder-

¹⁾ An einer anderen Stelle (I. S. 4) sagt Solger: „Das beste Philosophiren ist „und bleibt doch immer das gesellige; es ist das eigentlich wirkliche, es lebt unmittelbar: es kommt aus dem Herzen und geht zum Herzen“; er sieht darin eine „Vermittlung der Wissenschaft mit dem Leben“: — dieselbe Verwechslung von Inhalt und Form, wie bei Schelling. Ein ähnliches, schon oben angedeutetes Mißverständniß liegt auch in der Vermittlung des Naturgenusses mit dem philosophischen Begreifen. Am Schluß der Einleitung, da Adelbert fürchtet, daß „der rauschende Bach seine Stimme zu sehr dämpfen werde“, bemerkt der *Freund*: „Ich denke, vielmehr soll „er, wie begleitende Musik, das Gemüth in dem heiteren Genusse der „Natur erhalten, der für das Schöne erst recht empfänglich macht“ —. Auch hierin spiegelt sich also schon die Phantastik ab, welche Solger's sonst tiefen und spekulativen Geist trübt.

ner Sokrates, welcher seine Hebammenkunst an den Andern ausübt, d. h. als Lehrer und Vermittler fungirt: er ist der eigentliche Leiter des Gesprächs und Vollender der philosophischen Entwicklung. *Erwin* repräsentirt den jugendlich empfänglichen, vom System noch unbeeinflussten, vom Princip noch unbeherrschten, aber tiefen Geist, der als lebendiges Beispiel gilt, wie die Solger'sche Anschauung auf das unbefangene Gemüth am stärksten und überzeugendsten wirkt, während *Anselm*¹⁾, als Vertreter der Schelling'schen Lehre von der Ur- und Vorbildlichkeit der Ideen, sowie *Bernhard* (Fichtianer) am hartnäckigsten an ihrer Ansicht festhalten und dem erhabenen *Adelbert* das Leben mit ihren Einwürfen sauer machen. Indessen kann man sich schon denken, daß, obwohl Solger im Allgemeinen ihre Grundansichten richtig schildert, er sie doch nur Das sagen läßt, was er gleichsam als gesinnungsvolle Opposition gebrauchen kann. Ob Schelling und Fichte selbst so gesprochen und sich auf die Einwürfe beschränkt hätten, die Solger ihren Vertretern in den Mund legt, ist mehr als zweifelhaft. Zuweilen stehen sie als ziemlich bornirte Subjekte da, namentlich *Anselm*, gegen den der sonst so urbane *Adelbert* sich einer gewissen Gereiztheit nicht erwehren kann; ein charakteristisches Zeichen, daß hier der schwache Punkt des Solger'schen Principis liegt, nämlich die im Grunde ziemlich deutliche Uebereinstimmung seiner und Schelling's Lehre. —

Was den Inhalt im Ganzen, sowie den Gang der Entwicklung desselben betrifft, so ist in ersterer Hinsicht zu bemerken, daß die Behandlung wesentlich metaphysischer Natur ist; in den ersten beiden Gesprächen handelt es sich um die Bestimmung des *Wesens der Schönheit*, in den letzten beiden um die des *Wesens der Kunst*. Die Weise des Fortschreitens ist die aufsteigende, indem zunächst die gewöhnlichen und beschränkteren Ansichten von Schönheit und Kunst sowie von den daraus entspringenden Sonderbegriffen dargestellt und als in sich selbst widersprechend zurückgewiesen werden, um dann in affirmativer Weise das Wahre zu deduciren. Für uns wird es also hauptsächlich auf diese affirmativen Punkte ankommen, die aber nicht, wie man vermuthen könnte, am Ende in ein festes Resultat zusammen fließen, sondern durch das ganze Werk vertheilt und zerstreut sind. Dies würde die positive Darlegung derselben schwierig machen, wenn wir es auf eine Kritik der ganzen Darstellung abgesehen hätten. Unsere kritische Betrachtung kann sich hier aber nur auf die wesentlichen Principien

¹⁾ Offenbar eine Anspielung auf den *Anselmo* im *Bruno* von Schelling.

beziehen; im Uebrigen wird es für unsern Zweck genügen, dem Leser die Ansichten Solger's in möglichster Objectivität und Klarheit vorzulegen.

Es sind nun in formeller Beziehung drei Punkte, welche bei der Auffassung des specifischen Charakters seiner Aesthetik zunächst negativ in's Auge springen und die deshalb sogleich zu erwähnen sind, weil nur durch ihre Feststellung der positive Inhalt in seiner Reinheit begriffen werden kann: erstlich die sich durch das ganze Buch hindurchziehende Tendenz, platonische Ideen zu verwerthen: sodann im Gegensatz zu der ähnlichen Neigung Schelling's, das offenbar aus einem nicht zu verleugnenden Gefühl von principieller Uebereinstimmung mit diesem entspringende Bemühen, eine im Grunde nur scheinbare oder doch unwesentliche Differenz gegen ihn zu betonen; ein Bemühen, das nicht selten bis zum absichtlichen Mißverstehen¹⁾ und zur Animosität geht, während er gegen Fichte viel nachsichtiger ist, eben weil er hier des Unterschiedes sicher ist; endlich — was zum Theil damit zusammenhängt — die Tendenz, gewisse Ausdrücke, wie *Sinn*, *Witz*, *Betrachtung*, *Schilderung*, *Ironie* in einer Bedeutung zu nehmen, die so abweichend vom Sprachgebrauch ist, daß sie in Wahrheit etwas diesem ganz Fremdes sind; und wenn er naiver Weise meint²⁾, „es wäre wohl „gut, wenn der Sprachgebrauch diese Ausdrücke so festsetzen wollte“, so erkennt er dadurch selber nur die Willkür an, womit er sie behandelt. Es ist etwas Anderes, ob ein durch die Sprache gegebener Begriff tiefer oder ob er ganz abweichend von der naturgemäßen Bedeutung, die er in der Sprache hat, gefaßt wird. Es nützt dann nichts, von dieser naturgemäßen Bedeutung verächtlich zu reden und zu versichern, was man sonst unter *Witz* und *Ironie* verstehe, sei nur *Scheinwitz* und *Scheinironie*, welche nichts werth und gemein seien“). Dies ist eine Ueberhebung, in welcher sich nur die Armuth des Denkens ausspricht, sofern dieses, statt die dem Begriff adäquaten und zugleich dem Sprachgeist entsprechenden Ausdrücke zu finden, zu gegebenen andersdeutigen greift, d. h. statt neue Denkmünze zu prägen, das Gepräge der alten für verfälscht erklärt. Vielmehr liegt die Verfälschung auf Seiten solcher Willkür. Hoch zu schätzen dagegen ist das Streben Solger's, sich — wo irgend

¹⁾ z. B. wenn er (S. 139) von der *gemeinen Einbildungskraft* spricht, als habe Schelling diese als die höchste Kraft des menschlichen Geistes hingestellt, und dagegen die *Phantasie* geltend macht. Nun definiert aber Schelling die *Einbildungskraft* (freilich durch ein sophistisches Wortspiel) als „Kraft der *In-Eins-Bildung*“, was ziemlich genau der Solger'schen *Phantasie* entspricht. — ²⁾ Erwin II. S. 264. — ³⁾ Siehe unten No. 470.

möglich — fremder Wörter und abgegriffener philosophischer Kunstausdrücke zu enthalten und die deutsche Philosophie deutsch reden zu lassen. Allerdings wird dadurch, daß er sogar Ausdrücke wie *Reflexion*, *Moment* u. a. m. vermeidet, seine Sprache nicht nur sehr gezwungen, sondern auch vielfach unverständlich.

a) Das Schöne.

460. Indem wir nun in den Inhalt der vier Gespräche selbst eintreten, können wir, den mehr einleitenden Anfang, gleichsam das Präludium zur eigentlichen Melodie dieses philosophischen Quartetts, überspringend, sogleich zu den Hauptfragen übergehen. Nur das Eine mag erwähnt werden, daß der junge *Erwin*, in der Ahnung seines sich selbst unverständlichen Gefühls, die Schönheit nicht, wie Anselm will, als ein Jenseitiges betrachten möchte — so daß die schönen Dinge nur die unvollkommenen Abbilder der allein schönen Urbilder der Idee im Absoluten seien —, sondern in der wirklichen schönen Gestalt die volle Schönheit unmittelbar anschauen zu können glaubt. Diese Ansicht, welche ihm den, wie sich zeigt, ungerechtfertigten Verdacht einträgt, als sei ihm die Schönheit nur etwas Sinnliches, bildet in doppeltem Sinne den Ausgangspunkt, nämlich sowohl — durch alle mäandrischen Windungen des Gesprächs hindurch — den Punkt, von wo die ganze Entwicklung ausgeht, als auch den, worin sie ausmündet. Denn dies ist der eigentliche Kern des Solger'schen Princips und sein Differenzpunkt gegen Schelling, daß die Schönheit als unmittelbare Offenbarung Gottes, ohne Zwischentreten der Urbilder, zur Erscheinung komme.

Das, was auf dieser (da sie auf dem bloßen Gefühl beruht) untersten, aber doch die Wahrheit gleichsam dynamisch enthaltenden Stufe der Betrachtung des Schönen über die Gegensätze im Reich der natürlichen Schönheit, auch über den des Schönen zum Erhabenen, gesagt wird, behandelt nur die bis dahin gebräuchlichen, durch Kant und Schiller eingeführten Vorstellungen, die sich später als ungenügend erweisen. Aber auch hier klingt schon der nachher zu einem vollen Akkord sich steigernde Grundton der Solger'schen Lehre an, wenn er z. B.¹⁾ darauf hinweist, daß in der Natur-Schönheit (und -Erhabenheit) „nur dann die Schönheit zu erkennen sei, wenn „wir darin den lebendig webenden Geist der allumfassenden Gottheit ahnen“, und²⁾ „daß diejenige Gestalt der Natur, die wir er-

¹⁾ A. a. O. S. 31. — ²⁾ S. 33.

haben nennen, allezeit unbestimmt und unvollständig in ihrer bloßen Erscheinung sei, wofern wir nicht zugleich fühlen, daß sich in ihr ein höheres geistiges Wesen gleichsam herabsenkt und mit ihr vereinigt“.

Weiter wird dann zur Schönheit der menschlichen Gestalt fortgeschritten, welche als „die in die wirkliche Erscheinung tretende „Seele“ bezeichnet wird¹⁾). Hierin liegen zwei Momente, nämlich hinsichtlich der äußerlichen Erscheinung die Mannigfaltigkeit, hinsichtlich der innerlichen Sichselbstgleichheit die Einheit. Als solche ist die Seele der Begriff, der, „ganz für sich betrachtet, die bloße „leere Einheit ist, die gleichsam von außen her auf das Viele und „Mannigfaltige angewendet wird²⁾). Diese aber können wir das „Maafs des Vielen nennen“. Sofern es aber „mit dem Mannigfaltigen ganz verschmilzt“, und folglich „das Maafs und das Gemessene Eins und Dasselbe ist“, kann die Schönheit (als diese Einheit des Mannigfaltigen) erklärt werden als „das Gemessene, welches als „solches zugleich sein eigenes Maafs in sich trägt, und wiederum „das Maafs, welches schon sein eigenes Gemessenes ist“. Nun giebt es aber „eine Erscheinung, die schon als solche das Maafs selbst“ ist³⁾), die Zeit nämlich, welche sich „am reinsten in den Tönen „darstellt“ . . . „Darum ist die Musik die Erscheinung der Schönheit, die am meisten unser ganzes Leben ergreift“: denn sie erhält die Seele innerhalb aller auf sie einstürmenden Mannigfaltigkeit der Empfindungen in Einheit mit sich, oder: die Seele ist, wie Plato sagt, Harmonie.

Das Folgende betrifft nun eine Widerlegung Baumgarten's und Fichte's, die wir übergehen können, ebenso Kant's, den Solger mit großer Achtung behandelt; und dann kommt Schelling an die Reihe. Hier ist es nun wunderlich genug, daß er dem Schellingianer gegen ihn (Solger) den Vorwurf in den Mund legt, daß er zwar nicht gerade „in gemeinen Ansichten befangen“ sei, aber doch den vergeblichen Versuch mache, „eine deutliche und „ruhige Einsicht in eine Sache zu bringen, die nur durch Enthusiasmus und einen gewissen Schwung der Phantasie erfaßt werden könne“. Dieser Vorwurf, welcher im Grunde das höchste Lob für einen Philosophen enthält, giebt nun natürlich Adelbert die schönste Gelegenheit zu der bescheidenen Bemerkung, er sei „immer der Meinung gewesen, daß es von jeder Sache in der Welt „eine ruhige Einsicht geben müsse, und daß auch das Höchste und

¹⁾ S. 37. — ²⁾ S. 65. — ³⁾ S. 66.

„Tiefste, wenn davon die Rede sei, es zu verstehen, nicht blos es hervorzubringen, ja der Schwung und Enthusiasmus selbst in eine solche Einsicht aufgelöst werden müsse“. Was es nun aber mit dieser *ruhigen Einsicht* Solger's für eine Bewandtniß habe, werden wir später sehen; hier ist das Tendenziöse und Ungerechte gegen Schelling zu vermerken, das sich auch darin fortsetzt, daß er den Vertreter desselben in einer ziemlich überhebenden Weise sich gebenden läßt. Bei der Darstellung der Schelling'schen Idee vom Schönen warnt er vor der „schmeichelnden Gefahr, die darin verborgen liege“¹⁾ und charakterisirt die verschiedenen Standpunkte so: „Der größte Fehler im Gebrauch des Verstandes läßt sich durch bessere Ueberzeugung heben, die vorherrschende Sinnlichkeit zu reinerer Leidenschaft veredeln und in der Sittlichkeit auch das Schöne finden, dieses ist, wenn man sagen darf, ein liebenswürdiger Irrthum“ — das bedeutet: Baumgarten, die Engländer, Kant, Fichte seien wenig gefährlich —, „denn in diesem Allen ist etwas Wahrhaftes und gleichsam, wie die Rechtskundigen sagen, etwas Rechtfertigtes. Wer aber einmal der gesetzlosen Willkür, welche den Ideen aufgegriffene Bilder und Zeichen aufdrängt, Thor und Thür geöffnet hat, der hat sich eigentlich schon los gesagt von der Wahrheit und Aufrichtigkeit gegen sich und Andere, und das führt nicht allein zum Verfall der Kunst“ (Philosophie?), „sondern es unterwirft sogar die Ideen selbst dem frechesten Spiel, welche nur da geheiligt werden können, wo sie in ihrer Fülle gegenwärtig sind und nicht mit dem Aeußeren und Nichtigen vermischt werden“. Zwar setzt er hinzu, dies habe nur verborgen in *Anselm's* Reden gelegen, welche ohne Zweifel, wie er auch selbst behauptet, aus einem tieferen und reineren Quell entsprangen“, allein diese Kondescenz ist doch nur ein Akt der Höflichkeit; denn später erklärt er, im Hinblick auf ihn, es sei ihm „nichts widerlicher als gerade die edelste Sache durch sophistisches Prahlen zu erniedrigen“²⁾. — Der Schlufs dieses ersten Gesprächs deutet dann das Thema des folgenden an, nämlich: daß „die Erscheinung zugleich durch Sinne, Verstand und Vernunft aufzufassen sei“, dies sei aber nur möglich, wenn „uns in der gegenwärtigen Welt eine andere Welt gegenwärtig wird“.

461. Der nächstliegende Zweck dieses zweiten Gesprächs ist eine scharfe und vielfach treffende, vielfach aber auch ungerechte

¹⁾ A. A. O. S. 118. — ²⁾ A. A. O. S. 142.

Kritik der Schelling'schen Vorbildertheorie. Es ist schon oben von der *gemeinen Einbildungskraft* die Rede gewesen, die er Schelling imputirt. Aber Schelling faßt die Einbildungskraft als jene höhere Schöpfungskraft, die als *Einheit* von bewußter und unbewußter Thätigkeit im Produkt des Thuns zugleich die Einheit von Idee und Sinnlichkeit erzeugt. Und ist diese „In-Eins-Bildung“, wie Schelling die Einbildung paraphrasirt, etwas Anderes als „die völlige „Durchdringung des Erkennenden und des Gegenstandes (d. h. des Bewußten und Unbewußten), wie Solger¹⁾ das Wesen der *Phantasie* definirt? Es ist also ein ganz ungerechtfertigter Vorwurf, wenn er der Schelling'schen *Einbildungskraft* beimißt, daß sie, „wenn sie „mit ihren Bildungen nur recht weit in's Blaue hinausfliegt, schon „das Wesentliche und Ewige aufgefaßt zu haben glaubt“²⁾, oder, wenn wir dies zugeben wollen, so ist sicherlich nicht Solger zu solchem Vorwurf berechtigt. Denn seine *Phantasie* thut wahrlich nichts Besseres. Es klingt in seinem Munde eigenthümlich, wenn er von „Leuten“ spricht, „die täglich das schöne Wort Idee aus „ihrem Munde gehen lassen und, wenn man ihnen darüber zu Leibe „geht, nur irgend ein dunkles, bald verfließendes Gespenst „aufzuweisen haben“. Denn wenn etwas diesen Namen verdient, so ist es fürwahr jene geheimnißvolle Vision *Adelberts*“³⁾, deren hier aus Gründen des Principis zu erwähnen ist.

Die Untersuchung ist nämlich bereits so weit gediehen, daß *Erwin* die Bemerkung macht, sie hätten nun „die Schönheit durch „alle Stufen und Richtungen der Erkenntniß gesucht, sie auch in „jeder gefunden, sobald sie aber ihre Bedingungen nach der ursprünglichen Beschaffenheit der Erkenntnißkräfte untersucht, hätten „sie sich jedesmal von der Unmöglichkeit derselben überzeugt“. Dies schiene ihm zuerst zu beweisen, daß die Schönheit wirklich da sei, dann aber auch, „daß ihr Grund nicht in der Beschaffenheit irgend eines einzelnen Erkenntnißvermögens liegen könne“. Es würde sich mithin jetzt darum handeln, zu bestimmen, mit welchem Organ denn das Schöne zu erfassen sei. Hierauf lautet zunächst die einfache Antwort, das Organ dürfe nicht „eine Art „der Erkenntniß sein, sondern der Grund aller besonderen Erkenntniß oder die höchste und vollkommenste Erkenntniß als Erkenntniß an und für sich“. . . ; damit aber „gerathe man in die allgemeinste und höchste Aufgabe des Denkens, von wo erst wieder „zum eigenthümlichen Wesen der Schönheit herabzusteigen sei“⁴⁾.

¹⁾ A. a. O. II. S. 166. — ²⁾ A. a. O. I. S. 140. — ³⁾ A. a. O. S. 150. — ⁴⁾ A. a. O. S. 146. 147.

An diesem entscheidenden Punkt angelangt, jenseits dessen nunmehr der Leser die wahre Lösung des Räthsels, den eigentlichen spekulativen Kern der philosophischen Erörterung erwartet, nimmt Adelbert das Wort: ...

„So will ich Euch nun offenbaren, meine Freunde, wie mir die „Schönheit erscheint, oder vielmehr wie sie mir erschienen ist. „Denn eine Offenbarung habe ich Euch mitzuthemen, die mir an „eben dieser Stelle geworden ist. Wofern es Euch aber un- „glaublich schiene, was ich Euch zu erzählen habe, so muß ich „bitten, Euch vorläufig dem Glauben gefangen zu geben; mir selbst „war es ja unglaublich, und ist es zum Theil noch so“ ... u. s. f. Hier hat man nun die Wahl zwischen einer unglaublichen Präten- sion, als habe Solger *die Weisheit* — denn diese ist ihm nämlich in Person erschienen — allein von Angesicht zu Angesicht gesehen, oder einer Phantastik, die weit über die Schelling'sche Einbildungs- kraft hinausgeht. „In diesem Thale saß ich“ — beginnt er seine Schilderung der Vision — „mit meiner Seele tief versunken in Be- „trachtungen u. s. f. ... In diesem Zustande, der eine Verzückerung „oder ihr sehr nahe sein mochte, glaubte ich meinen Blick aufzu- „schlagen und vor mir eine halbverhüllte Gestalt zu erblicken, die „mir zwar bekannt schien, aber durch ihre unglaubliche Schönheit „und einen milden Schein, der sie von allen Seiten umfloss, etwas „Höheres, ja mehr Göttliches als Menschliches verrieth ...“, und dann beginnt ein Gespräch mit der Weisheit, die ihm den Rath giebt, „in seiner Seele den Fleck zu treffen, wo sich die Wurzeln „derselben aus dem Boden der ursprünglichen Welt in die gegen- „wärtige verbreiten. ...“ Als er darauf seinen Blick wieder in sein Inneres gerichtet, um dort jene Stelle zu suchen, glaubt er zuerst „ein überschwengliches Licht aufgehen zu sehen und von der Ge- „stalt in dasselbe hineingeführt zu werden“ ... „Was ich aber“ — fährt er fort — „dort wahrnahm, darf ich Euch nicht sagen, bis „ich Euch selbst an jenen Ort in Euren Seelen geführt habe; denn „der Weihe bedarf es bei diesen wie bei allen anderen Geheimnis- „sen. Nur Etwas ganz Allgemeines davon kann ich Euch für jetzt „eröffnen. Es ist nämlich, dies ward mir kund, eine Welt des „Wesens, deren Ort weder auf der Erde, noch selbst im Himmel, „sondern vielleicht derselbe *überhimmlische*¹⁾ ist, dessen der gött- „liche Plato gedenkt. In jener Welt nun ist kein Wechsel des „Guten und Bösen, Vollkommenen und Unvollkommenen, Unsterblichen

¹⁾ ὑπερσφάνιον. Vergl. oben S. 81.

„und Sterblichen, vielmehr ist daselbst dies alles Eins und zwar nichts Anderes als die vollkommene Gottheit selbst, welche dort mit ewiger und reiner Freiheit das sie umgebende (!) Weltall hervorbringt . . . Das Sein der Dinge kann dort nicht das endliche Ziel der Schöpfung sein, da es vielmehr vom Ursprung an und in seiner ganzen Vollkommenheit schon in Gott selbst gegenwärtig ist“.

Wenn nicht die Erinnerung an Plato schon genügte, um die abstrakte Phantastik, welche in dieser Hallucination liegt, zu kennzeichnen, so bedürfte es nur des Hinweises auf die Lokalisierung solcher Idealwelt, in die Plato ja auch hineingerathen, um jeden Zweifel darüber zu beseitigen. Wenn er nun vollends von „vollkommenen Wesen spricht, die jenes Weltall bilden“, welche zwar *eigenschaftslos*¹⁾ seien, aber „an und für sich jedes voll von der ganzen lebendigen Gottheit“ und „zugleich das Geschaffene und die geschaffene Welt bildend“, so möchte man fast vermuthen, daß er in den letzten Widerspruch nur dadurch hineingetrieben wird, weil sonst seine *jenseitigen*, aber doch die *geschaffene Welt bildenden* — *vollkommenen*, aber doch *eigenschaftslosen* Wesen schließlich am Ende mit den *Urbildern* der wirklichen Dinge Schelling's zusammenfallen könnten. Was aber die frühere, gegen Schelling's phantastische Sprache gerichtete strenge Forderung betrifft²⁾, „daß es von jeder Sache in der Welt eine *ruhige Einsicht* geben müsse“, und „daß auch das *Höchste* und *Tiefste*, wenn davon die Rede ist, es zu verstehen, nicht bloß hervorzubringen, ja der *Schurung* und *Enthusiasmus* selbst in eine solche Einsicht aufgelöst werden müsse“, so werden wir abzuwarten haben, ob dies mit der obigen mehr als schwungvollen, vollkommen mystischen Vision geschehen werde. Vorläufig kann uns diese ebenfalls nichts sein als ein „dunkeltes, bald verfließendes Gespenst“, auf das wir, wenn es nicht zur konkreten Gestaltung sich verdichten sollte — wozu des angedeuteten Widerspruchs halber wenig Aussicht ist —, die eignen Worte Solger's anwenden müssen³⁾: „Diese unselige Verirrung droht noch unsre ganze Philosophie in nebelbleiche Schwärmerei aufzulösen; denn selbst unter den Besten sind Viele, die nicht eher ruhen, als bis sie auch Das, was sie ganz deutlich denken, in solche dicke Luft eingewickelt haben, wie die homerischen Götter vielmehr umthun. wenn sie sich den menschlichen Blicken entziehen wollen“. Denn

¹⁾ Auch dies Epithet erinnert an Plato's *farblores, gestaltloses, untastbares* Sein. (a. a. O.) — ²⁾ S. S. 104. — ³⁾ A. a. O. S. 140.

welche *Einsicht* gewährt z. B. folgende Vorstellung¹⁾: „Darum, stets nach dem inneren Lichte der Gottheit hingewandt, schlingen sie (jene vollkommenen Wesen) „sich in den harmonischen und sich selbst vollendenden Umschwüngen des aus dem Innersten sich ausbreitenden Zusammenhangs innig um dasselbe, und saugen aus demselben ihr eignes Licht, welches kein anderes ist als das göttliche . . . Jede Eigenschaft und jede Einheit, unter welcher sich hienieden die Dinge theilweise versammeln, ist also dort (!) die ganze Welt selbst, und diese Einheiten, deren jede für sich das All ist, nennen wir eben die urwesentlichen, allkräftigen und zugleich in aller Wirklichkeit des Daseins lebendigen Ideen. Eine solche Idee ist nun auch die Schönheit, die eben darin besteht, daß die besonderen Eigenschaften der Dinge nicht alles das Einzelne und Zeitliche sind, als welches sie uns erscheinen, sondern zugleich in allen ihren Theilen die Offenbarungen des vollkommenen Wesens der Gottheit in seiner Besonderheit und Wirklichkeit“ —? Er weist dann auf Tieck's *Garten der Poesie* hin, in welchem „jenes Land so herrlich dargestellt sei“. Eine Anfrage an die *Gestalt* nach dem Wege dahin, erhält die Antwort, daß „ihm den Niemand zeigen könne; und wem „in einem *halben Traume*, wir Dir jetzt, das Wahre aufging —“ die Wahrheit eines Halbträumenden also! —, „der ist doppelt verpflichtet, sich selbst zur vollen Klarheit herauszuarbeiten“; wie das aber zu erreichen sei, verschweigt leider die *Gestalt*.

Das „Hereinragen der Idealwelt in die wirkliche“, was bei den Romantikern derberer Schlages geradezu als „Hereinragen der Geisterwelt in die unsrige“ gefaßt wurde, wird nun das Stichwort der Solger'schen Philosophie; oder: es ist lediglich die Offenbarung Gottes, welche sowohl die wirkliche Welt beseelt, als auch das Erkennen fähig macht, diese Seelenhaftigkeit zu fassen. Die Schönheit aber ist solche „Offenbarung Gottes in der wesentlichen Erscheinung der Dinge“²⁾. Merkwürdig dabei ist, daß weder der Fichtianer noch der Schellingianer — von *Erwin* zu schweigen — sich über diese *Vision* verwundern, sondern später ganz ruhig darauf eingehen wie auf ein mathematisches Exempel, was zu lösen sei. Jenes Thema, daß „die Erscheinung selbst als die Gegenwart Gottes zu erkennen“ und daß „Alles, was uns umgiebt, nichts Anderes als die wirklich erscheinende Gottheit sei“³⁾, wird nun unter verschiedenen Gesichtspunkte variirt und so oft wiederholt,

¹⁾ A. a. O. S. 153. — ²⁾ A. a. O. S. 161. — ³⁾ A. a. O. S. 172.

daß man es schließlich als ein Axiom zu betrachten geneigt ist. Nur der Beweis, d. h. die begriffliche Deduction fehlt, sonst ist Alles in Ordnung. — Es wird dann der Unterschied der *Schönheit* von der *Wahrheit*, *Güte* und *Seligkeit* — diese sind die „reinen Ideen, die an „sich nichts Anderes als die Eine und selbe, nur von verschiedenen „Seiten betrachtet, sind“ — in Betrachtung gezogen, d. h. sie werden als Eins und zugleich als verschieden behauptet¹⁾; das Endresultat aber ist, daß „nur eine höhere Erleuchtung“ es sei, was uns zu einer klaren Erkenntniß des Schönen erhebt²⁾. Dies ist richtig, sofern zu jeder *Erkenntniß* überhaupt eine höhere, über die gemeine Anschauung hinausgehende *Erleuchtung* erforderlich ist; falsch, wenn damit gemeint ist, daß für die Schönheitserkenntniß eine specifisch-höhere Erleuchtung, wie man sagt *von oben her*, nöthig sein soll, wobei gleichsam das Gehirn zum Theil als passives Gefäß für Aufnahme des göttlichen Offenbarungsstrahls angesehen wird. Letzteres ist aber Solger's Meinung, und das Organ dieses passiv-aktiven Erkennens ist die Phantasie³⁾, gerade wie bei Schelling die aktiv-passive (d. h. bewußt-unbewußte) Einbildungskraft, die beide somit im Grunde völlig identische Begriffe sind, trotz Solger's Protestationen gegen die „gemeine Einbildungskraft“, wovon bei Schelling gar nicht die Rede ist. Denn selbst darin sind sie identisch, daß die Phantasie auch von Solger nach denselben beiden Seiten, des Erkennens und des Schaffens, aufgefaßt wird.)

462. Hier ist, obwohl äußerlich nichts darauf hindeutet, ein bestimmter Abschnitt in der Entwicklung des Gesprächs. Der gefundene Begriff der *Phantasie* nach seinen doppelten Momenten als erkennender und schaffender, d. h. als theoretischer und praktischer Thätigkeit, bildet die feste Basis, auf welcher nun weiter gebaut wird, um den allgemeinen Begriff in verschiedene Gegensätze zu gliedern. Zunächst wird an demselben der Gegensatz von *Nothwendigkeit* und *Freiheit* aufgezeigt⁴⁾ und diese Kategorien, welche — um dies noch einmal zu erwähnen — mit dem Schelling'schen Gegensatz des Unbewußten und Bewußten übereinstimmen — auf die Gestaltung des Schönen in der Kunstgeschichte angewandt. Die Schönheit der *Nothwendigkeit* ist die antike, die der *Freiheit* die christliche Kunstschönheit⁵⁾, die also mit dem sonst gebräuchlichen Gegensatz des *objektiven* und *subjektiven*, oder, nach Schiller für die

¹⁾ A. a. O. S. 178. — ²⁾ A. a. O. S. 181. — ³⁾ A. a. O. S. 191. — ⁴⁾ A. a. O. S. 210. — ⁵⁾ A. a. O. S. 213.

Poesie, mit dem Gegensatz der *naïven* und *sentimentalen* Dichtung parallelisirt werden.

Hiebei war der Unterschied der beiden Seiten des Erkennens und Seins bei Seite gelassen worden. Indem nun dieser Unterschied selber als Gegensatz gefaßt wird¹⁾, so zeigt es sich, daß derselbe in den allgemeineren der *Erscheinung* und des *Wesens* verschwindet, indem „in der Erscheinung Erkennen und Sein beständig wechseln und sich gegenseitig beschränken, während sie in dem Wesen einander ausfüllen“ . . . „Im Schönen müsse aber dieses Wesen und diese Erscheinung zugleich Eins und doch, um erscheinen zu können, entgegengesetzt und einander begrenzend sein“ . . . Das *Wesen* ist nun das Göttliche, das *Erscheinende* aber das Irdische an der Schönheit, und es handelt sich nunmehr um die Möglichkeit eines Ueberganges zwischen beiden. Dieser wird unter Berufung auf den früher erörterten Gegensatz zwischen dem Erhabenen und Schönen darin gefunden, daß die göttliche Erhabenheit als *Würde*, die irdische Schönheit als *Anmuth* zur Erscheinung kommt²⁾.

Man sieht also auch hier, daß Solger bekannte Begriffe aufnimmt und sie nur — zwar nicht zu *konstruiren* versucht, wie Schelling, wohl aber — in ziemlich dunkler und willkürlicher Weise als angebliche Resultate der philosophischen Betrachtung hervortreten läßt. — Aber nicht als entgegengesetzte seien Erhabenheit und Schönheit wahr, sondern „die volle Schönheit wird nur in der ununterscheidbaren Mitte beider gefunden werden“³⁾. . . „Von diesem *Mittelpunkte* aus nur ist es, daß die wahre schaffende Thätigkeit erfaßt werden kann, dergestalt, daß eben das Schöne, als wirklich erscheinendes Ding, und das Schaffen Gottes mit einem Schlage zugleich da und das Eine und selbe sind, das nur nach verschiedener Ansicht als dies oder jenes betrachtet werden kann“⁴⁾.

Bei diesem Resultat fällt es *Erwin* „wie Schuppen von den Augen“, denn jetzt begreift er, daß „Erhabenheit und Schönheit, als entgegengesetzt, wirklich nur ein scheinbares Hinstreben zur vollen Schönheit bezeichnen“. Auch dem Leser fallen wohl hiebei die Schuppen von den Augen, sofern er noch einen Zweifel darüber hatte, ob Solger die konkreten Gegensätze des Schönen als notwendige Bedingungen seines Erscheinens, mit positiver Berechtigung jeder individuellen Gestaltungsform, oder nur als an sich

¹⁾ A. a. O. S. 223. — ²⁾ A. a. O. S. 237. — ³⁾ A. a. O. S. 245. — ⁴⁾ A. a. O. S. 245.

unzulängliche *Bestrebungen* zum wahren Schönen betrachtet wissen wolle. — Dafs er hierauf das Häfsliche vollends als Feind des Schönen und nicht als ein demselben nothwendiges immanentes Moment, d. h. als dasjenige Negative, ohne welches die Gegensätze im Schönen überhaupt undenkbar wären, ansieht, bedarf nun nicht mehr einer Erklärung. Er kommt z. B. nicht zu der Erkenntniß, dafs gerade das Moment, was die *Anmuth* schön macht, nämlich die Leichtigkeit und Flüchtigkeit der Bewegung, an der *Würde* häfslich wäre, und was diese schön macht, nämlich die ruhige Gemessenheit und erhabene Gröfse, die *Anmuth* schwerfällig und plump, d. h. ebenfalls häfslich erscheinen lassen würde. Das *Häfsliche* ist ihm alles gemeine Dasein, denn es giebt für ihn nichts Indifferentes zwischen Schönheit und Häfslichkeit¹⁾. — Dennoch statuirt er (im Widerspruch mit dem eben Gesagten) eine Beziehung des Häfslichen zum Schönen und zwar eine doppelte: einmal ist alles Schöne an die elende Bedürftigkeit und Jämmerlichkeit des gemeinen Daseins gebunden, sodann ist auch das Gemeinste und Schlechteste doch nicht ganz vom Schönen entblöfst²⁾. Wenn „beide Richtungen des Gemüths (?) zusammenfallen, wodurch sich eine ganz behagliche Befriedigung (!) erzeugt, indem wir uns zugleich ganz gemein und darin ganz schön fühlen“, so entsteht das Lächerliche. Dies ist eine für Solger doppelt wunderliche und dabei sehr gezwungene Erklärung, sofern die *behagliche Befriedigung*, welche durch eine Mischung des Gemeinen mit dem Schönen erzeugt wird, nicht nur ganz unmotivirt ist, sondern dieselbe Mischung vorher *Trauer* hervorbringen sollte. Denn schliesslich ist es doch nur ein Gradunterschied, ob das Gemeine sich im Schönen, oder dieses sich in jenem befindet. — Andererseits „versinkt das Schöne durch solchen Widerspruch vor Gott mit der ganzen übrigen Erscheinung in Nichtigkeit“ . . . „Diese Nichtigkeit der Idee³⁾, als das wahrhafte Loos des Schönen auf der Erde, ist aber zugleich mit einem höheren Zustande der Verewigung verbunden“, welche an Stelle der Nichtigkeit tritt. . . „Dadurch entsteht die überschwengliche Seligkeit, die mit der Wehmuth und durch sie bei solchem Anblick in unsre Seele strömt . . .“

Dies ist nun die berühmte Solgersche *Ironie*, die hier allerdings noch nicht genannt, aber doch vorbereitet wird. — *Anselm*, „der gern für jede Sache gleich das gestempelte Wort sucht“ — wo Solger Schelling einen kleinen Seitenhieb geben kann, läfst er

¹⁾ A. a. O. S. 249. — ²⁾ A. a. O. S. 251. — ³⁾ A. a. O. S. 257.

sich die Gelegenheit nicht entgehen — glaubt in der obigen Erläuterung den Gegensatz des Tragischen und Komischen angedeutet, was aber Adelbert vorläufig ablehnt, da es „immer das „Eine und selbe Schöne sei, das uns als ein Gegensatz bald des „Ergötzens, bald der Trauer erscheint“¹⁾. . . „Vereint sind sie zunächst „im göttlichen Schaffen selbst“, aber auch „für unsre Welt der Erscheinung“. Zwar spaltet sich das Schöne hier (in der Wirklichkeit) so, daß „es entweder ganz lächerlich oder ganz trauervoll ist; „und nur als dieses oder jenes kann es das Schöne sein, und doch „ist die Schönheit nur da, wo die Bestandtheile, welche beides bilden, völlig Eins und Dasselbe sind“. Diesen Widerspruch des wirklich Schönen nun zu lösen, giebt es nur eine Kraft, nämlich jene „Phantasie, durch welche wir uns bis zum Auffassen jener „göttlichen Schöpfung erheben konnten, und die“ (andrerseits) „jenes „Schaffen in dieser Welt zu wiederholen oder wenigstens nachzuahmen“ vermag. Diese menschliche Schöpfung als Nachschöpfung Gottes ist die Kunst²⁾.

Hiemit schließt das zweite Gespräch, dessen Resultat also dies ist, daß die Verwirklichung des wahren Schönen, das sich als solches in der Wirklichkeit nicht findet, sondern hier nur als Gegensatz und Einseitigkeit, d. h. beschränkt und partiell, zum Vorschein kommt, in der *Kunst* vollendet wird, welche, auf der Phantasie, als unmittelbarer Gabe Gottes, beruhend, sowohl nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite hin als Offenbarung der höchsten Schöpferkraft zu betrachten ist. Erst in der Kunst werden nun, wie wir sehen werden, jene abstrakten Gegensätze des Schönen vom Widerspruch befreit und zur Versöhnung gebracht.

b) Die Kunst und die Künste

463. Die erste Frage, welche bei der Bestimmung der Kunst die meisten Aesthetiker zu beschäftigen pflegt, ist gewöhnlich die, in welchem Verhältniß die Kunst zur Natur stehe; oder: was *Nachahmung* sei. Solger kommt hierauf durch die Bemerkung des Widerspruchs, daß einmal, wie zuletzt behauptet wurde, die Schönheit in der gemeinen Wirklichkeit sich nicht ungetrübt offenbaren könne, sondern nur in der Kunst als der Nachahmung des göttlichen Schaffens, während doch früher gesagt war, daß die Gottheit als Schönheit in der äußeren Erscheinung der Dinge vollkommen gegenwärtig sei³⁾. Um diesen Widerspruch zu heben, wird in den

¹⁾ A. a. O. S. 260. — ²⁾ A. a. O. S. 262. — ³⁾ Erwin II. S. 4.

Dingen eine doppelte Seite des Begriffs unterschieden, nämlich die, welche die vollkommene Natur derselben ausdrückt, oder der *Begriff des Ganzen*, und die, welche die Einzelheit des Dinges enthält. Diese letztere Seite sei nicht die wesentliche, sondern das Nichtige und der bloße Schein an den Dingen. Allein sie sei nothwendig, damit die andere, wesentliche, zur Erscheinung gelange. In dem wesentlichen Begriff liege nun die Offenbarung Gottes, also sei auch dort die Schönheit zu suchen, während die bloße Einzelheit die gemeine Seite des Daseins darstelle, worin die Trübung der Schönheit liegt.

Wenn es sich also bei der Kunst um Naturnachahmung handelt, so ist es — gerade wie bei Schelling — das *Wesen* der Dinge, welches Objekt der Nachahmung ist, während Das, was die Dinge zu Einzelheiten, d. h. gemein, macht, bei der Nachahmung zu eliminiren sei. Jener wesentliche Begriff der Dinge ist nun Das, was früher Seele genannt wurde und was auch in Betreff des *Ganzen* Naturgeist genannt werden kann¹⁾. Dieser Naturgeist ist ohne Freiheit und Bewußtsein, und dies unterscheidet ihn vom göttlichen Begriff; obgleich er selbstverständlich „an und für sich mit ihm derselbe ist“²⁾. — Damit nun „die volle Idee der Schönheit in unsre Welt „eintreten“ könne, die in der Wirklichkeit der Naturdinge getrübt erscheint, muß „die Schöpfungskraft Gottes und die Thätigkeit des „Schaffens mit wirklich werden“³⁾; so wird die Kraft zum „Bewußtsein einzelner wirklicher Wesen, d. h. zur Phantasie des wirklichen, in der Erscheinungswelt gegebenen Menschen“. Aber „die „Gegenwart Gottes im Menschen wirkt nicht in Allen auf gleiche „Weise“, auf die Einen nämlich so, daß sie ganz darin aufgehen, indem „ihr eignes wirkliches Dasein nicht allein, sondern auch die „ganze übrige Welt der Besonderheit und Wirklichkeit in den Lichtstrudel der Flamme hineingezogen wird“, die „Andern treibt „Gottes Schöpfungskraft (umgekehrt) in die Wirklichkeit hinein, so „daß die Flamme in ihnen nach allen Seiten ausstrahlt“.

Daß mit diesen dunkeln Worten unter der doppelten Sphäre dieser beiden Seelenrichtungen Religion und Kunst verstanden werden soll, ist klar genug; gesagt wird es aber noch nicht, weil diese Vorstellungen nur gleichsam erst präparirt werden, um später die entsprechenden Begriffe aus sich herausgehen zu lassen. Solger benutzt hier die Gelegenheit, um gegen die schlechte Romantik eine Lanze zu brechen, die er sehr gut gleichsam als Zwitterrichtung

¹⁾ Erwin II. S. 8. — ²⁾ S. 11. — ³⁾ S. 14.

zwischen den eben geschilderten einander entgegengesetzten Richtungen charakterisirt. Es sind Seelen, „welche gleichsam zwischen „zwei Zuständen schweben, aber in ihrem eignen heiligen Gebiete „nicht zu Hause sind“; denn „ein Nebel, in welchem die bestimmten Gestalten verschwimmen, bedeckt es ihnen“¹⁾). . . „Das aus „der Mitte ausstrahlende Licht blendet sie, daß sie die Gestalten „der Schönheit nicht deutlich unterscheiden können, und diese wieder, in dunkle Massen zusammengefloßen, trüben das reine Licht, „so daß sie ein trüber Schimmer umschwebt und in einem Zustand „des Traumes erhält, den sie in behaglicher Ruhe als den vollkommensten preisen; was wir ihnen wohl nicht zugestehen dürfen, „wenn wir anders das Wachen für besser und vollkommner halten „als den Schlaf“. — Und doch war für Solger selbst eine Vision nöthig, um darin wie „im halben Traume“ die Wahrheit zu schauen! Man kann nicht leugnen, daß, wenn er auch nicht mit den eiteln Romantikern vom Schlegel'schen Schläge zu verwechseln ist, doch in einiger Beziehung diese Charakteristik auch auf ihn paßt. — „Die lebendige und thätige Phantasie dagegen“ muß die eine oder andere Richtung einschlagen, d. h. „sich entweder ganz in die Gottheit oder ganz in die schönen Dinge versenken“²⁾; so sind sie entweder „heilige Priester oder schöpferische Künstler“³⁾).

Hinsichtlich der obigen Auffassung ist nun Zweierlei zu bemerken: einmal, daß Solger, ebenso wie Schelling, unter *Kunst* etwas ganz Anderes versteht als gewöhnlich, nämlich eine doppelseitige, aber doch identische Thätigkeit, die zugleich höchstes Erkennen und höchstes Schaffen ist. Dies erklärt, warum er — wie wir später sehen werden — eigentlich nur eine wahrhafte Kunst kennt, die *Poesie*, während die andern Künste nur so nebenherlaufen. Zweitens, daß er im Grunde die Kunst als Thätigkeit ihrem Inhalt nach völlig mit einer Art idealer Naturschöpfung identificirt. Nicht die einzelnen Dinge, sondern das Wesen derselben — dies aber ist ihr Gattungsbegriff — sei Gegenstand der Kunst. Solcher Satz führt nothwendig entweder wieder auf die Urbildlichkeit zurück oder auf die Identität mit der Naturvollkommenheit: Eins ist aber ebensowenig wie das Andere das Wesen der Kunst, weil sie leere Abstrakta sind. Man sieht, daß es Solgern bei der Kunst ebensowenig wie früher bei der Schönheit auf die konkreten Unterschiede, auf das wahrhaft Substanzielle und Individuelle ankommt, sondern nur auf das abstrakt-Allgemeine. Außerdem wird man auch hierin

¹⁾ S. 20. — ²⁾ S. 23. — ³⁾ S. 80.

die nahe Verwandtschaft mit der Schelling'schen Anschauungsweise nicht verkennen.

464. An die obige Erörterung Solger's knüpfen sich nun sogleich zwei Fragen: *Was der Geist des Künstlers sei?* und *Ob die Kunst erlernt werden könne?* Ihre Beantwortung fällt darin zusammen, daß, „da der Künstler ebensowenig bloß durch Entwicklung der Naturkraft wie durch freie Willkür allein entstehen „könne“¹⁾, sondern — wie das Schelling'sche „Unbewußte und Bewußte“ — Beides in ihm sich durchdringen müsse, die Kunst nach der einen Seite hin (als Dynamis) nicht erlernt, nach der andern (als Energie) dagegen erlernt werde, das Kunstwerk aber Beides enthalten müsse, nämlich sowohl Produkt der Natur als der Erkenntniß im Künstler sei. — Aber an dem Kunstwerk sind nicht nur diese beiden Seiten, die es als Produkt des künstlerischen Schaffens enthält, zu unterscheiden, sondern es ist auch in Beziehung einerseits auf die Idee, andererseits auf die Wirklichkeit zu betrachten. Da das Schöne, also auch seine Verwirklichung als Kunstwerk, nicht bloß Abbild der Idee, sondern „die wirkliche Idee „selbst ist“, zugleich aber diese nur „als im Besonderen gegenwärtig und ganz in die Wirklichkeit übergegangen“²⁾, so entstehe in der Idee selbst eine Differenz, deren Bedeutung das Symbol sei. So ist „das Symbol ein Ding der Phantasie, das eben als solches das Dasein der Idee selbst ist“. Der Unterschied zwischen der Idee an sich und wie sie im Kunstwerk ist, d. h. dem Symbol, ist daher nur ein Unterschied in der Weise des Erkennens. Beides — Idee und Symbol — ist Einheit des Allgemeinen und Besonderen; nach der einen Seite des Allgemeinen gefaßt, ist diese Einheit *Idee*, nach der des Besonderen: *Symbol*. Somit ist alle Kunst, weil im Kunstwerk diese Einheit verwirklicht wird, symbolisch.

Weiter aber spalte sich der Begriff des Symbols durch die doppelte Beziehung, welche in dem Kunstwerk liegt, nämlich einerseits darauf, daß es *Werk* ist und andererseits, daß es aus dem *Wirken* stammt³⁾. Faßt man jene (objektive) Seite in's Auge, so ist es im engeren Sinne symbolisch, faßt man die andere (subjektive), so ist es allegorisch. Im symbolischen Charakter der Kunst liegt also eine gewisse Unmittelbarkeit der Idee, im allegorischen eine Vermittlung mit derselben: so erklärt es sich, daß Solger die antike Kunst wesentlich *symbolisch*, die christliche wesentlich *allegorisch* nennt⁴⁾. Es bedarf wohl keiner besonderen Hindeutung

¹⁾ S. 31. — ²⁾ S. 40. — ³⁾ S. 47. — ⁴⁾ S. 54 ff.

darauf, daß er auch hier diese Ausdrücke in einem ganz neuen Sinne braucht, so daß Das, was man sonst unter „Symbol“ und „Allegorie“ versteht, bloß als Scheinsymbol und Scheinallegorie sich erweist.

465. Die allgemeine Gliederung der Künste gründet nun Solger, wie es scheint — denn ganz deutlich ist dies nicht — auf den im Wesen des Schönen selbst, als der Offenbarung der göttlichen Idee, liegenden Grundgegensatz des Wesens und der Erscheinung; sofern nach der einen Seite die sogenannten *redenden Künste*, d. h. diejenigen, welche die Idee in ihrer Wahrheit ausdrücken und folglich von der Erscheinung unabhängig sind, nach der andern die *bildenden Künste*, d. h. die, welche sie in ihrer Erscheinung darstellen, sich entwickeln. Wenn man die Gliederung als scharfe Konsequenz dieses Gegensatzes faßt, so geht daraus hervor, daß die Poesie die Kunst *κατ' ἐξοχήν* ist, weil nur sie die Wesenheit darstellt. Als Uebergang scheint die Musik gelten zu sollen, während die bildenden Künste sich direkt auf die Erscheinung beziehen. Weiter spaltet sich dann die Poesie in Folge des näheren Gegensatzes, welcher auch dem Unterschiede des Symbols und der Allegorie zu Grunde liegt und den wir hier schlechthin als objektive und subjektive Form bezeichnen können, in *epische* und *lyrische*, deren Vermittlung dann die *dramatische* ist;¹⁾ und Letzteres zwar so, daß, während die epische an die *Vergangenheit*, als zeitlichen Ausdruck der Idee, die lyrische an die *Zukunft*, als Erhebung zur Idee, sich wendet, die dramatische beide als *Gegenwart* versöhnt, indem sie das wirkliche Leben in die ideelle Erscheinung treten läßt. Der Widerspruch aber, der im menschlichen Leben zwischen der Idee und der Erscheinung herrscht, findet hier durch die Kunst seine Auflösung. Das *Drama* ist so zugleich reine Wirklichkeit und reine Idealität, und zwar diese nicht getrennt, sondern vollkommen als Einheit und in Harmonie.

Dies ist eine sehr gute und feine Auffassung; mit Recht findet hierin Solger den Grund²⁾, warum „keine Kunst so tief in unser gegenwärtiges Dasein und unsre Stimmung über dasselbe eingreift und „doch, gründlich verstanden, keine uns so ganz über all' unser Be-dürftiges und Uneiniges emporhebt“, wie das Drama. Ebenso fein ist die Zurückführung des Unterschiedes zwischen Tragödie und Komödie auf jenen im Drama versöhnten Widerspruch des wirklichen Lebens, nämlich zwischen der Idee und ihrer Erscheinung. Sie

¹⁾ S. 90. — ²⁾ S. 93.

„drücken beide den wahren Gehalt des wirklichen Lebens aus“, aber nach den verschiedenen Richtungen des Wesens und der Erscheinung, insofern in der *Tragödie* die Versöhnung in das Wesen, in der *Komödie* in die Erscheinung verlegt wird. In der Schelling'schen Definition der Komödie, daß sie „das umgekehrte Ideal“ sei, findet Solger daher, wie er sich ziemlich stark ausdrückt, „mehr „Freiheit als Kühnheit des Gedankens“¹⁾. . . „Vielmehr ebenso, „wie sich das Leben selbst in seinem eignen Wesen zerstört, so wird „auch das Wesen gezwungen, in die ganze Nichtigkeit und Zufälligkeit des zeitlichen Lebens mit überzugehen“. Das ist wahrhaft spekulativ gedacht und einer der wenigen Lichtpunkte in der Solger'schen Aesthetik.

466. Der Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung ist also — wie zu bemerken — einmal, als Princip der Unterscheidung der redenden Künste von den bildenden, als allgemeiner, dann, als Princip der Unterscheidung innerhalb der ersteren zwischen Epos und Lyrik, als besonderer gefaßt. Bei der Betrachtung der bildenden Kunst, die auf dem allgemeinen Begriff der Erscheinung beruht, sofern es sich bei ihr um die „Darstellung der äußeren Gestalt der „Dinge“ handelt²⁾, kommt also derselbe Gegensatz, als besonderer, ebenfalls zur Geltung. So spaltet sich die bildende Kunst in Malerei, welche die Erscheinung nur ihrem Wesen nach faßt, d. h. sie zum Schein herabsetzt, indem sie die Körperhaftigkeit der Dinge in Flächenhaftigkeit verwandelt, und Bildnerei, die das Wesen nur seiner Erscheinung nach faßt, d. h. die Seele als körperliche Form zur Darstellung bringt. So scharf drückt nun zwar Solger den Unterschied nicht aus, aber der Gedanke davon liegt doch in seiner ganzen Erörterung darüber verborgen. Das Unbestimmte in seiner Auffassung gründet sich darauf, daß er hier den abstrakten Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung nicht konkret als den zwischen *Form* und *Farbe* begreift. Am wenigsten kommt er zu einer tieferen Unterscheidung dieser beiden Elemente, in welcher zugleich der Grund liegt, daß die Flächenhaftigkeit bei der Malerei, wie die Farblosigkeit bei der Skulptur nur negative Bedingungen ihres Begriffs sind und daß die positiven und daher wesentlichen, dort in der Farbe, hier in der Form liegen. Dadurch behält, trotz des instinktiv richtigen Gefühls über den Unterschied, seine Darstellung des Verhältnisses etwas Allgemeines, das er unter bilderreicher Sprache zu verdecken sucht.

¹⁾ S. 97. — ²⁾ S. 100.

Die Parallelisirung der Bildhauerei und Malerei mit der *epischen* und *lyrischen Poesie*, ja mit der *antiken* und *christlichen* Kunst, obschon darin das Wahre liegt, daß die ihr zu Grunde liegenden Begriffsgegensätze im Allgemeinen auf dasselbe Grundverhältniß zurückzuführen sind, fördert die nähere Bestimmung jener Kunstgattungen nur wenig, dient ihm vielmehr nur dazu, falsche Konsequenzen zu ziehen. Denn wenn der Gegensatz zwischen Bildnerei und Malerei dem zwischen Epos und Lyrik parallel geht, so drängt sich unwillkürlich die Frage nach der dem *Drama* entsprechenden Gattung auf der Seite der bildenden Kunst auf. Dies soll nun — sofern, wie weitläufig, aber nicht ohne Spitzfindigkeit deducirt wird, Malerei sowohl wie Bildnerei auf die räumliche Erscheinung der Dinge sich beziehen, also das Allgemeine davon die allgemeine Anschauungsform, der Raum, und weiter das Princip desselben, das Maafs (richtiger Ausdehnung nach Dimensionen), ist — die Architektur als die rein räumliche Kunst sein, welche die Materie lediglich unter dem Gesichtspunkt des Maafses betrachte und gestalte. Er lehnt die Hinweisung auf den Ursprung der Baukunst aus dem Bedürfnis insofern ab, als sie als schöne Kunst gerade ihr Wesen darin habe, über das Bedürfnis hinauszugehen¹⁾. Sehr gezwungen kommt aber nun die Vergleichung der Baukunst mit dem Drama heraus: „Wie dieses nicht ein erhöhtes und da-
„durch gleichsam fremdes Leben darstellt, sondern das gegenwärtige
„vor unsern Augen werden läßt, so bildet auch die Baukunst keine
„persönliche, von der Idee erfüllte Einzelwesen, die wir als Ideale
„ansehen müßten, wie sie die Bildnerei und Malerei schafft, sondern umgibt uns mit einer kunstgemäßen und schönen Gegenwart“ — was heißt das? —, „deren nächste Wirkung unsere
„eigene Stimmung ist, die aus der Betrachtung der Werke jener
„anderen Künste doch immer nur als abgeleitet hervorgehen kann“. — Das sind bloße Phrasen, die nichts bedeuten, als die Lücke zu verdecken, welche hier offen zu Tage tritt; und die Bemerkung, daß „dies auch wohl der Grund sei, warum zur wirklichen Vorstellung des Dramas schöne Baukunst so wichtig ist“, ist geradezu abgeschmackt und unwahr. Denn das Drama kann ebenso gut in der Hütte oder im Walde oder auf freiem Felde spielen, ohne im Geringsten an Ideeninhalt oder Wirkung einzubüßen. Daß er wie im Drama das epische und lyrische Element, so in der Architektur nicht auch ein plastisches und malerisches nachzuweisen versucht,

¹⁾ S. 113.

ist fast auffällig, da der Gegensatz zwischen dem konstruktiven und dem dekorativen Princip, welches letztere ja der Skulptur und Malerei zufällt, doch sehr nahe liegt. Vielleicht hielt ihn die Erinnerung daran, daß Schelling schon Aehnliches geäußert¹⁾, davon zurück.

467. Es bleibt nun noch die Musik übrig, da er — wie er ausdrücklich erwähnen zu müssen glaubt — nicht nur die schöne *Gartenkunst*, sondern auch die *Reitkunst* (Equilibristik, Seiltänzerei u. s. f.) zurückweist; obwohl aus falschen Gründen. Denn daß die Reitkunst als Kunst (wenn sie so überhaupt genannt werden dürfte) „vom Bedürfnis ausgehe“²⁾, kann mit gleichem Recht auch von der Architektur gesagt werden. Auch die Tanzkunst und Schauspielkunst läßt er nur als Beihülfe zum Drama gelten (dasselbe könnte auch von der Musik gesagt werden); „als Künste „für sich“ sollen sie nicht gelten, sondern nur als „Aeufserungen „oder besondere Richtungen (!) jener bekannten“. Damit sind diese abgethan; ein Beweis, wie wenig es auch Solgern im Grunde um den konkreten Inhalt der Künste — mit Ausnahme etwa der Poesie, wie ja auch bei Schelling — zu thun ist. So wird nur immer ganz abstrakt von *Bildnerei*, *Malerei*, *Musik* geredet, aber was nun der substantielle Inhalt darin sei, der nur in der vollständigen Gliederung seiner selbst bis in die individuellsten Gestaltungen hinein erschöpft wird, davon ist nirgend die Rede. Wenn man also die Solger'sche Aesthetik ein *System* nennen darf, so bleibt dies doch ein bloßes Schema, ein Komplex abstrakter Formeln.

Die Musik „bleibt also allein übrig“³⁾. Sie „entspringt aus „der Zeit, wie die Baukunst aus dem Raum“. Hier wird also mit einem Male die Parallele mit dem Drama fallen gelassen. Im Uebrigen finden wir die bekannten Erklärungen, daß die Seele sich im Laute äußere, aber ganz allgemein, und darauf hin wird dann eine neue Parallele konstruirt, nämlich, daß „sich die Musik zur „Poesie verhalte, wie die Baukunst zur Malerei und Bildhauerei“⁴⁾, denn wie der Laut zur Sprache, so werde der Raum zur organischen Körperhaftigkeit; es sollte aber eigentlich statt *wie der Laut* heißen: *wie die Zeit* u. s. f., wenn man nur sagen könnte wozu? werde. Er geht dann wohl auf die Wirkung der Musik ein, aber nicht auf ihren Inhalt.

Das Resultat dieses Gesprächs ist dann dies, daß zwar die Spaltung der Kunst in solche Gattungen nöthig sei, aber diese Gat-

¹⁾ Siehe oben No. 453. — ²⁾ A. a. O. S. 117. — ³⁾ S. 117. — ⁴⁾ S. 119.

tungen deswegen nicht als bloße Einseitigkeiten des allgemeinen Begriffs zu betrachten, sondern so aufzufassen seien, daß in jeder „die Kunst an und für sich aus einem Stück vollständig enthalten“ sei. Um dies zu begreifen, müsse die Kunst nicht, wie bisher geschehen, „immer bloß vom Standpunkt der Phantasie aus, wo gar „kein gemeines Leben ist“, betrachtet werden, sondern von dem höheren, worin die ganze Wirklichkeit ebenfalls als Offenbarung der Idee gefaßt wird. Solger drückt dies so aus, daß es sich darum handle, aufzuzeigen, worin „sich die Kunstwelt mit jener neulich „beschriebenen wesentlichen Welt in dem heiligen Gebiet der Seele „berühre“. Dieses etwas dunkle Problem wird hier am Schluss des dritten Gespräches als Thema des folgenden (und letzten) hingestellt.

468. Als Einleitung in die Erörterung dieses Themas wird zunächst im vierten Gespräch auf den scheinbaren Widerspruch hingewiesen, daß die Künste zugleich jede die ganze Kunst enthalten und doch auch mangelhaft seien. Die Lösung liege darin, daß die Eintheilung der Künste aus dem Wesen der Kunst selbst folge, aus dieser Gliederung also nicht der Mangel entspringe, sondern daraus, daß die Ausführung der Künste mit dem gemeinen Leben den Stoff gemein habe. Nachdem dieser Widerspruch beseitigt ist, geht Solger noch einmal auf die Unterschiede des Drama's ein, wozu hier eigentlich kein Grund vorliegt, und deutet an, daß das neuere Drama sich von dem antiken durch die Trennung des musikalischen von der unmusikalischen Gattung unterscheide¹⁾. Ueberhaupt aber beruhe der Gegensatz der antiken gegen die moderne Kunst darin, daß dort „die vollständigste Verbindung der Künste die größte Wirklichkeit derselben, das *Drama*, bei den Neueren dagegen der *Gottesdienst*“ sei²⁾. Dieser Satz wird nun weitläufig zu beweisen gesucht, wobei manche feine Bemerkungen über die moderne Poesie in ihren verschiedensten Formen und Hauptvertretern abfallen. Das Resultat ist, daß „die neuere Kunst zu einer inneren Verknüpfung „der Gattungen und der verschiedenen Richtungen strebe, die sie „durch ihre Bedeutsamkeit nehmen muß“; daß sie jedoch „eben „dieser Richtungen wegen nirgend ein vollendetes Ganze werden „könne; endlich, daß sie, wo es ihr noch am meisten gelang, wie „es schien, ihre eigenthümlichen Grenzen verlassen und in die Religion übergehen mußte“³⁾. Da sie aber „nicht wohl Kunst zu „nennen wäre, wenn nicht die eine und untheilbare Idee überall

¹⁾ S. 185. — ²⁾ S. 144. — ³⁾ P. 155.

„ganz darin gegenwärtig und dieselbe wäre“, so hat sie „einen inneren und unsichtbaren Mittelpunkt, um den sich alle Künste in Uebereinstimmung und harmonischer Bewegung drehen. . . Dieser Mittelpunkt ist die Religion.“ Sofern aber „das Wesen der neueren Kunst die Allegorie als aufgelöste Einheit des Inneren und „Aeußeren“ ist, so wird denn auch wieder diese als „der unsichtbare Mittelpunkt“ angegeben¹⁾ u. s. f.

Alles dies ist in der Luft schwebende und darum unfasbare, d. h. weder zu widerlegende noch zu bestätigende Phantasterei, welche aber auch eine sophistische Seite hat, sofern auf solche nebulose Vorstellungen, wie *aufgelöste Einheit von Idee und Erscheinung*, die zugleich wieder einfach, nämlich *Mittelpunkt* sein soll, bestimmte Schlussfolgerungen gebaut werden. Man kann daher *Bernhard* nur Recht geben, wenn er dies „ein in die Luft gebautes Feenschloß“ nennt.

Endlich kommt denn das angekündigte Thema aufs Tapet, aber es wird jetzt²⁾ so gefaßt, daß „während bisher nur die Wirkungen der Phantasie erkannt wurden, nunmehr die *wirkenden Kräfte der Phantasie selbst betrachtet werden*“ müßten. Hiezu sei zunächst wieder zu dem „Wesen zurückzukehren, aus welchem die ganze Kunst hervorging“, zu jener „ewigen Geburtsstätte“, um „das Schaffen selbst und gleichsam die Entstehung Dessen, was immerfort nur aus sich selbst entsteht, zu belauschen“³⁾. Das *Schaffen* besteht nun, wie schon früher bemerkt, darin, daß „das aus der Mitte (!) der Phantasie entströmende göttliche Licht alle Stoffe und Farben der besonderen Dinge, die am Umfang derselben liegen, als Eins und dasselbe an sich trägt“ . . . Dieses Licht sei ein Erkennen, worin Erkenntniß und Gegenstand zusammenfallen, d. h. die Anschauung: es ist dies die Schelling'sche intellektuelle Anschauung als Einheit des Subjekts und Objekts, nur daß Solger sie die *höhere Anschauung der Phantasie* nennt⁴⁾, welche deshalb in sich Gegenstand und Erkenntniß vereinigt, weil sie sowohl Grund des Erkennens als des Schaffens der Dinge ist⁵⁾. — Sofern aber der Gegensatz des Wesens und der Erscheinung bestehen bleibt, erhält die Phantasie eine doppelte Richtung. Die eine, „wodurch die besonderen Gestaltungen aus dem Wesen der göttlichen Idee hervorgehen, ist das Bilden der Phantasie“; die zweite, nämlich „das Bestreben, wodurch die Phantasie die lebendigen besonderen Ge-

¹⁾ S. 156. 157. — ²⁾ S. 160. — ³⁾ S. 163. — ⁴⁾ S. 166. — ⁵⁾ S. 168.

„stalten in die göttliche Idee zurückdenkt¹⁾), kann man das Sinnen der Phantasie nennen“.

So hat Solger wieder ein paar neue Kategorien hervorgezaubert, die nun sehr fruchtbar verworthen werden. — Der nächste Schritt ist dieser: *Bilden* und *Sinnen* sind nur auf „die Idee bezogen“; diese „besteht aber auch im Besondern und Einzelnen, wie es von unsern Sinnen wahrgenommen wird“... und darum „kann es nicht anders sein, als daß die Kunst auch den ganz besonderen Gegenstand in seiner Erscheinung ebenso zum Sitz und Mittelpunkt der Schönheit mache, wie das allgemeine göttliche Wesen selbst“²⁾. — Auf diese Weise ist denn der Weg vom abstrakten Ideal zur konkreten Einzelgestaltung jeder Art für die Kunst geebnet. Es macht nun auch Solger keine große Sorge, daß, während früher das bildende Schaffen als „Uebergang der Gottheit in wirkliches Dasein gedacht“ wurde, „nun wohl der Ausdruck ein wenig verändert“ und, „um nicht lange zu suchen“, dafür *sinnliche Ausführung der Gestalt* gesetzt werde³⁾; ebenso müsse „auch der zweite, des Sinnens, als des Zurücktragens der besonderen Gestalt in den allgemeinen göttlichen Gedanken“, mit *Empfindung* vertauscht werden. Das Wesentliche dieser Empfindung ist die *Rührung*; und so kann denn *Erwein* den Fichtianer mit einem gewissen Triumph darauf aufmerksam machen, daß sie „in der Phantasie nicht bloß das Bilden und Sinnen, sondern auch die sinnliche Ausführung und die Rührung gefunden haben“⁴⁾.

Auf solchem Wege kann man allerdings viel finden, man braucht nur von vorn herein, wie bei dem Verstecken von Ostereiern, Das hineinzulegen, was man finden will, und dann zum Schein einige Zeit suchen, namentlich an Stellen, wo nichts zu finden ist, um die Ueberraschung nachher um so täuschender zu machen. So entsteht auch hier ein „freudiges Erstaunen“ darüber, daß „ein ganz neuer Gegensatz entstanden ist, in welchen zwei Hauptkräfte der Erkenntniß verwickelt sind“, nämlich der *Trieb* und die *Freiheit*. Da sie aber auf beiden Seiten sind, so müssen auch diese Kategorien andern Ausdrücken weichen: der Trieb der Phantasie ist die *Sinnlichkeit in der Phantasie*, die Freiheit dagegen die *Phantasie in der Phantasie* (!)⁵⁾. Jene beiden Richtungen nun des Bildens und Sinnens, von denen jene von innen nach außen, diese von außen nach innen geht, entsprechen der antiken und christlichen Kunst⁶⁾, d. h. die antike Phantasie ist bildend, die christliche

¹⁾ S. 177. — ²⁾ S. 179. — ³⁾ S. 181. — ⁴⁾ S. 182. — ⁵⁾ S. 185. — ⁶⁾ S. 204.

sinnend, was denn wieder mit dem symbolischen und allegorischen Charakter der beiden Kunstepochen zusammenfallen soll¹⁾).

Das Gefühl der Willkür in der Behandlung, welches den Leser bei dem ganzen Verlauf dieser Erörterung nicht verläßt, wird zuletzt geradezu peinigend; kaum glaubt man festen Boden unter den Füßen zu haben, so geräth Alles wieder in's Schwanken und neue Luftgebilde gaukeln vor dem schwindelnden Blick. Das Einzige, was darin einige Festigkeit besitzt, sind die — von vornherein beabsichtigten und in die Entwicklung hineingetragenen — Resultate, wenigstens einige davon, z. B. der Gegensatz zwischen dem Charakter der antiken und neueren Kunst; aber da diese Resultate nur scheinbar solche sind, weil ihre Deduction durchaus phantastisch und ohne logische Nothwendigkeit vor sich geht, so hat diese höchstens den Werth einer etwas umständlichen Definition. Mit Definitionen aber baut man kein System auf, am wenigsten mit phantastischen.

469. Die Schlußdefinition der obigen Erörterung, auf welche dann weiter gebaut wird, lautet nun so: „Im Bilden entfaltet sich „der Trieb des Nothwendigen zum reinen und unbedingten Dasein, „das Sinnen aber schafft das Zufällige und Wirkliche zu seinem „eigenen Wesen um“²⁾. In der That ist hierdurch die verschiedene Tendenz der antiken und neueren Kunst deutlich bezeichnet, so daß wir diesen Satz immerhin als Ausgangspunkt für das Weitere gelten lassen können. Das Nächste ist, daß aus dieser Differenz der Begriff des *Humors* entwickelt wird³⁾, freilich in einer Weise, wodurch dieses Wort ebenfalls in ganz anderem als dem gewöhnlichen Sinne gefaßt wird — ein Verfahren, das wir schon früher bei Solger bemerkten, und wovon wir auch später noch andere Beispiele (z. B. im *Witz* und in der *Ironie*) antreffen werden.

Der *Humor* entsteht nämlich nach Solger dadurch, daß sich (in der modernen Kunst, denn die antike entbehrt ihn) „die Idee „ganz in das wirkliche, gegenwärtige Leben hineinbezieht, und daß dem „Künstler in seiner eignen Wahrnehmung und der ganz eigenthümlichen Richtung derselben das Göttliche selbst erscheint“. Das „Aeußerste in dieser Art, worin das Wesen der Phantasie beständig zerstückt wird und sich in tausendfältigen Richtungen in die „sinnlichen Triebe und Gefühle zerspaltet, dagegen aber auch alles „Wahrgenommene und Empfundene für ihn nur etwas ist durch „seine Bedeutsamkeit auf das in demselben erscheinende göttliche „Wesen, kann als das rein Entgegengesetzte von dem Zustande gel-

¹⁾ S. 209. — ²⁾ S. 222. — ³⁾ S. 225.

ten, wo die Phantasie sich selbst und Alles aus der Idee der Gottheit schafft“. Dies ist, „was wir Humor zu nennen pflegen, mit einem Worte aus dem Lande, wo die Sache am meisten verbreitet ist“ (?). Schon Ben Johnson habe „nachdrücklich widerlegt, daß der Humor nicht bloß eine äußere, einzelne Sonderbarkeit sei, die sich der Mensch aus Schlaftheit oder theilweiser Narrheit angewöhnt hat“, aber wenn Johnson ihn als „eine einseitige und beschränkte Richtung nimmt, welche die den Charakter bildenden Neigungen und Leidenschaften nehmen“, so genüge das auch noch nicht, sondern „im Humor ist die Gegenwart und Besonderheit der Gottheit die der wirklichen Welt selbst“ (!). Die Bezeichnung des Humors als „ein umgekehrtes Erhabenes“ oder als „ein auf das Unendliche angewandtes Endliches“ (Jean Paul definirt aber nur das *Lächerliche* so, keineswegs den Humor¹⁾) sei daher nur ein Theil seines Wesens. „Alles ist im Humor in einem Flusse und überall geht das Entgegengesetzte, wie in der Welt der gemeinen Erscheinung, in einander über“²⁾, das Tragische ist mit dem Komischen versetzt, und das Lächerliche hat einen tragischen Hintergrund. Weil er so Alles, „auch die Idee, zu Nichte macht, äußert sich der Humor oft auf eine krankhafte Art, und doch ist er wieder das, was in der neueren Welt die sinnliche Kunst am meisten, ja fast allein davor schützt, in bloße gemeine Schmeichelei für die Sinne auszuarten.“

470. Phantasie und Sinnlichkeit bilden also die beiden Basen des Gegensatzes zwischen der antiken und neueren Kunst, aber so, daß sie zugleich verbunden sind auf jeder Seite (eins das Moment des andern). Nun scheint es aber doch, daß beide nur einsichtige Sphären des Kunstschaffens darstellen; und daß die wahre Kunst „den Uebergang zwischen beiden ausmacht“³⁾. Dieser Uebergang wäre also „das Band zwischen dem Wesen und der Erscheinung.“ In der *Anschauung* liegt er nicht, denn „hier sind die Gegensätze „nur als vereint zu denken“, es ist „also ein neues Mittel zu suchen, „diese Beziehungen (?) durch Uebergang zu vereinigen“; und dieses wird darin gefunden, daß „das Schaffen auch als Beziehung betrachtet wird“, die Kraft aber, „die das Wirkliche (?) durch Beziehungen in sich selbst verknüpft und, indem sie dasselbe dadurch „zum Allgemeinen erhebt, einen beständigen Verkehr und Uebergang zwischen beiden Seiten“ (des Wirklichen? es war ja von Phantasie und Sinnlichkeit die Rede als diesen Seiten) „hervor-

¹⁾ Vergl. oben S. 689. — ²⁾ *Erwin* II. S. 231. — ³⁾ S. 238.

„bringt“, ist . . . „der künstlerische Verstand“. Selbstverständlich ist nun wieder Das, was gewöhnlich unter *Verstand* verstanden wird, ein bloßes „Vorurtheil“, was Adelbert „mit der Wurzel auszurotten“ gedenkt. Dieser künstlerische Verstand ¹⁾ nämlich ist „ein Abkömmling des göttlichen, durch welchen Göttliches und Irdisches, „dasselbe Weltall bildend, in gleichschwebender Einstimmigkeit zusammengehalten wird.“ So vollendet „die göttliche Kunst auch den Verstand erst in sich selbst und leitet ihn, statt ihn aus dem Gleichgewicht zu bringen und einem blinden Rasen (?) hinzugeben — wie die Menge zu glauben pflegt“ (daß der Verstand *rase*?) — „vielmehr zur klarsten und Alles durchdringenden Einsicht und Beruhigung“.

Nachdem so der „künstlerische Verstand“ begrifflich präparirt ist, kommt *der Witz* an die Reihe. Er ist nämlich „die Fähigkeit des Verstandes, die gemeine Erscheinung des Wirklichen aufzuheben, indem er in den Verhältnissen und Gegensätzen unmittelbar als gegenwärtig die mit sich selbst zusammenschlagende Anschauung enthüllt, woraus sie hervorspringen oder wo sie in einander fallen“ ²⁾. — Eine andere Fähigkeit des Verstandes ist die *Betrachtung*, welche darin bestehe, daß „das Auge des Verstandes, durch scharfes und ruhig fortgesetztes Hinblicken auf den die ganze Welt einhüllenden Glanz der Idee, das Mannigfaltige und Lebendige als zugleich seiend und darin spielend aus einander legt“ ³⁾. Wie nun diese *Betrachtung* wieder der antiken Kunst, so ist der *Witz* der neueren eigenthümlich. Was man sonst etwa unter „Witz“ und „Betrachtung“ verstehen möchte, sei blos Scheinwitz und Scheinbetrachtung ⁴⁾. Folgerecht wird nun das *Bilden* oder, wie es jetzt heißt, „Darstellen“ mit der betrachtenden Seite des künstlerischen Verstandes, das *Sinnen*, das sich nunmehr in „Schilderung“ verwandelt, mit der witzigen Seite desselben in Beziehung gestellt, so daß „weder die Darstellung ohne Betrachtung noch das Sinnen der Phantasie und die Rührung ohne den Witz in Wirklichkeit und Thätigkeit gedacht werden kann“ ⁵⁾. Solger kann hier, wie schon früher ⁶⁾ bemerkt wurde, den Wunsch nicht unterdrücken, daß diese Ausdrücke: *Betrachtung* und *Witz*, *Darstellung* und *Schilderung* „durch den Sprachgebrauch so festgesetzt werden möchten“; ein Wunsch, den der Sprachgebrauch indess, wie bekannt, zu erfüllen sich geweigert hat. Uebrigens ist die Hinweisung darauf, daß ja die Bildhauerei wesentlich *Darstellung*, die Malerei dagegen

¹⁾ S. 240. — ²⁾ S. 250. — ³⁾ S. 216. — ⁴⁾ S. 251. — ⁵⁾ S. 261. — ⁶⁾ S. oben No. 459.

Schilderung sei, ganz hinfällig und nichtssagend, ja nicht einmal richtig. Denn die Malerei stellt ebensowohl dar wie die Bildhauerei, und die *Schilderung* — man müßte denn dies Wort in dem altfränkischen Sinne von *Schilderei* nehmen — kommt ihr gar nicht zu, sondern vielmehr der beschreibenden Poesie.

Mit *Erwin*¹⁾ sind wir nun „auf den Schlußstein begierig, den „Adelbert dem Ganzen aufsetzen wird“; wir übergehen daher die principiell unwesentlichen Bemerkungen über *Betrachtung* und *Witz* hinsichtlich der Stellung, die sie in der alten und neueren Kunst einnehmen, um zu dem letzten und das ganze System vollendenden Begriff — nämlich zur Ironie — zu gelangen. Zu dieser kommt Solger durch die Reflexion, daß „die Idee, die doch ewig und un- „vergänglich sei, durch Betrachtung und Witz mit in die Nichtigkeit aufgehe“. . . „Geht nämlich die Idee durch den künstlerischen „Verstand in die Besonderheit über, so drückt sie sich nicht allein „darin ab, erscheint auch nicht bloß als zeitlich und vergänglich, „sondern sie wird das gegenwärtige Wirkliche und, da außer ihr „nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst; und un- „ermeßliche Trauer muß uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste „durch sein nothwendiges irdisches Dasein in Nichts zerstieben sehen. „Und doch können wir die Schuld davon auf nichts Anderes wäl- „zen als auf das Vollkommne selbst in seiner Offenbarung für das „zeitliche Erkennen. . . Dieser Augenblick des Ueberganges nun, in „welchem die Idee selbst nothwendig zu Nichte wird, muß der „wahre Sitz der Kunst sein. . . Hier also muß der Geist des Künst- „lers alle Richtungen in einen Alles überschauenden Blick zusam- „menfassen, und diesen über Allem schwebenden, Alles vernichten- „den Blick nennen wir die Ironie.“ . . . „Wer nicht den Muth hat, „die Ideen selbst in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit „aufzufassen, der ist wenigstens für die Kunst verloren. Es giebt „freilich auch eine Scheinironie, wie Scheinwitz und Schein- „betrachtung. Diese besteht darin, daß man dem Nichtigen ein „scheinbares Dasein leiht, um es desto leichter wieder zu vernich- „ten, entweder wissentlich, und dann ist es ein gewöhnlicher Scherz, „oder unbewußt, indem man das Wahre anzugreifen glaubt, und „dann kann sie zur Ruchlosigkeit führen“ . . . weil sie darauf hinaus- „geht, „durch den gemeinen Lauf der Welt zu beweisen, daß es „keine Tugend, keine Wahrheit, nichts Edles und Reines gebe und „daß der Mensch, je hoffnungsvoller er nach diesem Höheren strebt,

¹⁾ S. 265.

„nur desto tiefer in den Schmutz der Sinnlichkeit und Gemeinheit
„hinabstürze“.

Das klingt nun freilich böse für den Scheinironie. Allein worin beruht denn nun eigentlich der Unterschied zwischen der „ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Idee“, welche aus der Nothwendigkeit der *Besonderung* entspringt, und der „Beugung der Wahrheit und Tugend“, die sich auf den *gemeinen Lauf der Welt* stützt? Worin liegt denn die gewaltige Kluft zwischen dem „Zerstieben alles Herrlichsten in Nichts durch das nothwendige irdische Dasein“ und dem „Herabstürzen des Strebens nach dem Höchsten in den Schmutz der Sinnlichkeit“? — Der ganze Unterschied möchte schließlichschließlich darin bestehen, daß die Charakteristik der *Scheinironie* gegenüber der echten (Solger'schen) Ironie auf eine Uebersetzung aus dem Pathetischen in's Triviale hinausläuft, während der Inhalt beider ziemlich derselbe ist. Es scheint nämlich ziemlich gleichgültig, ob man das *Irdische* so oder „Schmutz der Sinnlichkeit“, das *Besondere* so oder „gemeinen Lauf der Welt“ nennt, ferner ob man auf der andern Seite der Parallele für die *Idee* die Ausdrücke „Tugend“, „Wahrheit“, „Edles“, „Reines“ u. s. f. setzt: in beiden Gegensätzen ist der Prozeß doch immer der, daß die *Idee vernichtet* wird. Solger's scharfe Kontrastirung der echten und der Scheinironie kommt mithin nur auf einen Scheinkontrast hinaus.

Dies Resultat, daß die Idee vernichtet wird, theilt die erhabne Solger'sche *Ironie* völlig mit der *ruchlosen Scheinironie*, und der Unterschied liegt schließlichschließlich nur darin, daß die Solger'sche Ironie einen tragischen, die Lucian'sche¹⁾ einen skeptischen Beigeschmack hat, d. h. daß jene gesinnungsvoll, diese gesinnungslos sich geberdet. Aber dieser Unterschied hat lediglich eine subjektive Bedeutung; in dem einen Fall ist das ironische Subjekt traurig, in dem andern ist es frech; beide aber haben „ihre Sache „auf Nichts“, d. h. auf Vernichtung, gestellt: und das ist schließlichschließlich die Hauptsache.

c) Resultat der Solger'schen Aesthetik.

471. Die Ironie, als dieser Selbstvernichtungsprozesses der Idee mittelst Verendlichung, ist mithin der eine, die Versenkung in den Glauben, d. h. die Erhebung in eine abstrakte Unendlichkeit, die andere Seite des wesentlich negativen Resultats der Solger'schen Aesthetik. Schon Hegel²⁾ hat richtig darauf hingewiesen, daß diese Negativität, in der Solger stecken blieb, nur ein Moment der Idee,

¹⁾ Im Schelling'schen *Bruno*. — ²⁾ *Aesthetik* I S. 88.

die bloße dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen und Endlichen, nicht aber die ganze Idee sei. Genauer ist diese *Ironie* Solger's nur ein Durchgangspunkt der Idee in ihrer Bewegung vom Absoluten durch das Besondere zum Individuellen. Diese Besonderung, als der reine Zwiespalt der Idee in sich, der sich erst in der konkreten Individualität löst¹⁾, kann allerdings als Ironie der Idee gegen sich selbst gefaßt werden; aber der *Witz* davon ist dann der, daß diese Negativität sich durch sich selbst wieder aufhebt zur Affirmation. Damit hört aber auch die Ironie und überhaupt der Späß auf, und es wird voller Ernst mit der Idee. Solger ist nicht zu dieser Art von Ernst, der, weil er auf substanziellem Erfülltsein beruht, zugleich heiter ist, vorgedrungen, sondern nur bis zu jenem traurigen Ernst, der aus der Entsagung stammt. Diese Trauer trägt, in's Malerische übersetzt, ganz das Gepräge der „trauernden Königs-paare“ und der „trauernden Juden“ der altdüsseldorfer Schule, d. h. sie ist wesentlich romantisch gefärbt; und Solger kann von Glück sagen, daß seine philosophische Trauer durch keine „trauern-
den Lohgerber“ parodirt worden ist.

Dem Endresultat der Solger'schen Philosophie auf dem Gebiet des Schönen fehlt so das Moment wahrhafter Versöhnung, nämlich der Auflösung jener Dissonanz, die er *Ironie* nennt, in einen vollkommen affirmativen Schlusssakkord. Wäre er dahin gekommen, so würde auch die ganze Form seines Entwicklungsprozesses der ästhetischen Idee wahrscheinlich eine andere geworden sein. Jenes Moment der Abstraktivität, das sich bald als Phantastik²⁾, bald als sophistischer Formalismus offenbart, ist wesentlich bei ihm nur die Folge davon, daß er in der Negativität stecken geblieben.

Man pflegt in neuerer Zeit Solger dicht neben Hegel, ja über ihm, d. h. als auf einem höheren Standpunkt stehend, zu betrachten. Es ist möglich, daß Solger, wenn er länger gelebt, sich auf einen solchen höheren Standpunkt herausgearbeitet hätte. So weit er aber wirklich gekommen ist, kann von einer Gleichstellung, geschweige Ueberordnung nicht die Rede sein. Dennoch ist das Verhältniß seines Standpunkts zu dem Hegel'schen von höchstem Interesse.

¹⁾ Vergl. oben No. 457 (S. 874). — ²⁾ Wie Solger ein warmer Anhänger und großer Verehrer Tieck's sein konnte, ist hieraus erklärlich. Was diesen letzteren betrifft, so bemerkt Hegel über ihn: „Tieck und ähnliche vornehme Leute thun zwar ganz familiar mit solchen Ausdrücken, wie Ironie, ohne jedoch zu sagen, was sie bedeuten. So fordert er zwar stets Ironie, doch geht er nur selten an die Beurtheilung großer Kunstwerke. So ist seine Anerkennung und Schilderung ihrer Größe freilich vortreflich; wenn man aber glaubt, hier finde sich die beste Gelegenheit zu zeigen, was die Ironie in solchen Werken, wie z. B. *Julie und Romeo*, sei, so ist man betrogen, — von Ironie kommt nichts mehr vor.“

Oberflächlich betrachtet scheint zwar zwischen der Tendenz der beiden Philosophien gar nicht eine so tiefe Kluft zu existiren, als sie in der That vorhanden ist. Man kann nämlich sagen, daß sowohl Solger wie Hegel die Idee als das allein Wirkliche und Wahrhafte begreifen; aber indem Hegel das Wesen des Wirklichen als Gedanken, d. h. als wissenschaftliches Erkennen faßt, läßt er die wirkliche Welt in das Denken aufgehen, während Solger das Wesen, die Idee, in die Wirklichkeit auf- d. h. darin untergehen läßt. Für Hegel ist das Wirkliche, die Verendlichung, ein positives Moment der Idee, für Solger ein negatives: der Widerspruch zwischen beiden kann gar nicht größer sein. Auch hinsichtlich der Natur des Erkennens herrscht dieser Widerspruch zwischen beiden. Wir werden später sehen, wie bei Hegel das Denken nicht als solches, sondern sofern es höchste menschliche Erkenntniß ist, zugleich seinem Inhalt nach das Denken des Absoluten selbst ist, und wie hieraus jene Willkür der abstrakten Spekulation in die Hegel'sche Dialektik hineinkommen mußte, worauf sich die Forderung eines entschiedenen Hinausgehens über den reinen Idealismus gründet. Phänomenologisch betrachtet, ist das spekulative Denken für Hegel nicht bloß die relativ höchste Weise des Erkennens, die letzte Stufe einer Reihe von Erkenntnißstufen, sondern die theoretische Selbstproduction des Absoluten selbst. Im geraden Gegensatz dazu betrachtet Solger das höchste Erkennen im Menschen selber nur als phänomenologisches Produkt der Selbstverwirklichung des Absoluten, also als ein endliches, wie die wirklichen Dinge auch, nur als ein höheres, aber, wie diese, doch als wesentlich negatives; d. h. in der menschlichen Erkenntniß verhalte sich das Absolute ebenfalls nur ironisch: seine Verwirklichung darin sei nicht minder wie in den Dingen *Selbstvernichtung der Idee*. Er stellt daher auch die Forderung auf, über dasselbe hinauszugehen zu einem höheren Erkennen; aber dies soll dann nicht mehr Denken sein — sondern (in objektiver Beziehung) *Offenbarung, Vision, Traum*, (in subjektiver) *Glauben*.

Was die Aesthetik betrifft, so erklären sich seine zum Theil phantastischen, zum Theil paradoxalen Ansichten durchaus aus dieser seiner spekulativen Stellung. Wenn man die letzten Konsequenzen ziehen wollte, so würde sich herausstellen, daß auch hier die Resultate nur negative Bedeutung haben, so daß Das, was er unter *Kunst* versteht, im Grunde gar nicht existirt und existiren kann, und ebensowenig das *Schöne* irgendwie eine Wirklichkeit besitzt, sondern ironisch sich selbst vernichtet, sobald es den Versuch macht, in Wirklichkeit überzugehen.

472. Es bleibt uns noch ein Wort der Rechtfertigung dafür zu sagen, daß hier nicht die in Form systematischer Begriffsentwicklung von Solger gehaltenen *Vorlesungen über Aesthetik* ¹⁾, sondern sein *Erwin* bei der Darstellung seines Principis zu Grunde gelegt werde, wodurch dieselbe keineswegs erleichtert worden ist. Es ist dies nicht ohne guten Grund geschehen. Die *Vorlesungen* beruhen bekanntlich nicht auf einem Manuskript Solger's, sondern auf der Ausarbeitung eines denselben nachgeschriebenen Kollegienheftes; es ist — selbst für den Herausgeber — gar nicht möglich, mit Sicherheit zu bestimmen, wie sich diese Ausarbeitung sowohl in qualitativer wie in quantitativer Beziehung zu den Gedanken Solger's wirklich verhält; und die Stellen darin, welche von Solger's sonstiger Anschauungs- und Ausdrucksweise in wesentlichen Punkten abweichen, sind zahlreich genug, um diese Vorlesungen nur mit großer Vorsicht als seine thatsächlichen Gedanken aufzunehmen. — Aber es kommt noch ein anderer Punkt hinzu, nämlich der, daß Solger sich selbst mit großer Entschiedenheit gegen die Veröffentlichung solcher Compendien ausgesprochen hat, da er bis zu seinem Tode an dem Satze festhielt, das Gespräch sei die einzige wahrhaftige Form philosophischer Darstellung. Er betrachtete es, wie der Herausgeber in der Vorrede selbst gesteht, „als das Ziel seines Lebens, in kunstgemäßer Darstellung die Ideen, die ihm die höchsten waren, auszubilden und auch Andern lebendig und wirklich zu machen“ und bekennt ²⁾, daß er „nicht wisse, wie er anders thun solle“ . . . denn „das Eigene und Individuelle sei auch das Lebendigste, und eben deshalb schreibe er Gespräche, nicht aus Nachahmung oder Vorsatz, sondern aus Trieb und Gefühl des Wahren . . . Philosophiren könne und dürfe man nicht ohne System; aber wie eben das System individuell und selbsterfahren wird, das lasse sich nur im Gespräch darstellen“.

Der Herausgeber erinnert selber mit Recht hiegegen, daß „gerade diese subjektive Seite des individuellen Selbsterfahrens die gleichgültige, zufällige ist, die vielmehr abgestreift werden muß, wenn das System in seiner reinen Gestalt als objektive Wahrheit mit überzeugender Gewalt auftreten soll“; aber, da Solger diese Form nicht selber abgestreift hat, so bleibt es doch sehr fraglich, ob dies von einer fremden Hand mit Erfolg unternommen werden kann. Ja, es ist eine Aeufserung von Solger vorhanden, welche

¹⁾ K. F. W. Solger's *Vorlesungen über Aesthetik*, herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig (Brockhaus 1829). — ²⁾ *Nachgelassene Schriften* Bd. I S. 224. 291.

solche Veröffentlichung von Vorlesungen geradezu mißbilligt¹⁾: „Man „denkt gar nicht daran“, schreibt er in einem Briefe, „daß ein „Kollegienheft und ein Buch zwei himmelweit verschiedene Dinge „sind; darum werden so oft Vorlesungen gedruckt, welche „Manier ich durchaus nicht billigen kann.“ — Da nun ohnehin die *Vorlesungen* im Princip vom *Erwin* nicht abweichen — wäre dies, so würde es nur ein Grund mehr sein, um sie nicht zu berücksichtigen —, sondern der Unterschied, abgesehen von der Form der Darstellung, wesentlich nur in weiterer Ausführung einiger Punkte, namentlich was die Arten der einzelnen Kunstgattungen betrifft, beruht, so war für uns nur die Alternative vorhanden, entweder das eine oder das andere Werk zu Grunde zu legen. Warum wir uns für den *Erwin* entscheiden mußten, ist bereits gesagt.

Dennoch enthalten die Vorlesungen Manches von großer Bedeutung; namentlich gehört dahin die historische Einleitung. Solger ist der Erste gewesen, welcher die Grundzüge einer *Geschichte der Aesthetik* entworfen hat, obwohl er den darin enthaltenen Fortschritt der ästhetischen Idee nach ihren wesentlichen Momenten nicht erkannt hat, sondern sich nur von Plato ab bis auf Schelling herab kritisch über die einzelnen Aesthetiker äußert. Dennoch verrieth diese Kritik in den meisten Fällen ein tiefes Verständniß, z. B. bei Winckelmann und Herder, von welchem Letzteren er sagt, er habe die Ideen mehr verwirrt als aufgeklärt. Wenn wir daher auch auf ein näheres Eingehen der *Vorlesungen* hier verzichten müssen, so können wir doch sagen, daß sie das erste *System der Aesthetik* enthalten, welches diesem Namen einigermaßen entspricht²⁾.

2. Krause.

Allgemeiner Standpunkt. Biographisches.

473. Karl Christian Friedrich Krause ist am 6. Mai 1781 zu Eisenberg geboren; er studirte gegen Ende des Jahrhunderts in Jena Theologie und Naturwissenschaften, Philosophie und Mathematik und habilitirte sich daselbst 1802. Bald jedoch wurde er an die Akademie für Ingenieure nach Dresden berufen, wo er bis zur Auflösung der Anstalt blieb, um dann nach Berlin überzusiedeln. Er stiftete hier mit Jahn, Zeune u. A. die *Gesellschaft für Deutsche Sprache*, hielt jedoch nicht lange aus, sondern trat mehrjährige Reisen in's Ausland an. Im Jahre 1823 finden wir ihn

¹⁾ A. a. O. S. 225. — ²⁾ Vergl. jedoch oben S. 898.

als Docenten der Philosophie in Göttingen, wo er bis 1831 blieb. Er starb in München 1832. Er hat sich viel mit freimaurerischer Symbolik abgegeben und trug sich mit der Idee eines *allgemeinen Menschenbundes* herum, wofür er von den Freimaurern selbst angefeindet wurde.

Krause muß ein wunderlicher Kopf gewesen sein, in welchem abstrakte mathematische Formeln neben schwärmerischem Mysticismus friedlich beieinander wohnten. Er hat eine Menge Werke aller Art geschrieben, *Logik* und *Logenvorträge*, *Urbild der Menschheit* und *Primzahlentafeln*, *Naturphilosophie* und so auch eine *Aesthetik*. Sein *Grundriß der Aesthetik* ist von Leutbecher nach seinem Tode herausgegeben: solche Apokryphik scheint fast das gemeinsame Merkmal der ganzen idealistischen Richtung zu sein, denn Krause theilt dies Schicksal mit Schelling, Solger und Schleiermacher, ja auch mit Hegel. Da aber von ihm nur dieser *Grundriß* vorhanden ist, haben wir uns darauf einzulassen.

Interessant ist bei der Betrachtung der Krause'schen Aesthetik, zu sehen, wie er überall dahin strebt, das Fernste und Unadäquate miteinander zu vermitteln, um dadurch eine Ueberschau über ein Ganzes zu erhalten, wenn dieses „Ganze“ auch oft nur als ein künstliches Gebilde der Phantasie erscheint. Natur, Gott und Mensch: Alles faßt er unter dem Gesichtspunkt harmonischer Totalität; in den *Zahlenreihen der Analysis* ebensowohl wie in dem *lebendigen Universum* sieht er nur organische Einheiten. Die *höchste Idee* Schelling's wird bei Krause als *Wesen* zum Kernpunkt absoluter Totalität. Ein Lieblingsausdruck von ihm ist daher das Wort *Bund*. Dies wendet er an, wo es irgend angeht, manchmal auch, wo es nicht angeht. In solchem Sinne spricht er nicht bloß von einem *allgemeinen Menschenbunde*, sondern von einem *Wissenschaftsbunde*, einem *Kunstbunde*, *Schönheitsbunde*, *Rechts-* und *Tugendbunde*, *Gottinnigkeitsbunde*, ja von einem *Vereinbunde von Kunst und Wissenschaft* und, mit noch gesteigerter Tautologie, von einem *Ganzbunde für alle Grundformen des Lebens*. — Aus solchen Bezeichnungen geht allerdings hervor, daß seine Philosophie gleichsam die Ahnung der allumfassenden Wahrheit enthält, eine Ahnung freilich, die nur bis zu dem Sehnen danach gelangt, welches sich in solcher Häufung identischer Vorstellungen zu genügen sucht, aber nicht im Stande ist, zum Begreifen des in der Gestaltung differenten Inhalts und zum Zusammenfassen desselben in eine gegliederte Einheit sich durchzuarbeiten. — Schon aus diesem Grunde ist daher von einem eigentlichen ästhetischen Princip bei ihm nicht zu sprechen; und so

kann es denn nicht auffallen, daß, wenn auch seine Anschauung wesentlich in Schelling wurzelt oder doch durch dessen Philosophie angeregt ist, er auch Schiller'sche und Kant'sche Ideen, ja selbst Fichte'sche Vorstellungen, ohne sich um die daraus entspringenden Widersprüche zu kümmern, aufnimmt und zusammenmischt.

Dennoch erhebt er sich manchmal zu tiefen Anschauungen, die über alle diese Philosophen hinausgehen, ohne freilich dieselben, sei es mit Klarheit zu determiniren, sei es zu fruchtbaren Konsequenzen fortzuführen. Man kann z. B. — ohne Hegel zu nahe zu treten — sagen, daß Krause zuerst in der Geschichte, nicht der Kunst, sondern der menschlichen Kultur überhaupt, auf das darin wesentlich mitwirkende ästhetische Element der Entwicklung neben dem ethischen, religiösen, politischen u. s. f. aufmerksam gemacht hat. Sein Begriff der *Lebenskunst*, welcher diese anthropologische Betrachtung der ästhetischen Idee nur auf das Gebiet der Individualität überträgt, ist nur scheinbar eine Reminiscenz an die *ästhetische Erziehung* Schiller's, in Wirklichkeit jedoch wesentlich auf jene historische Auffassung begründet. — Außerdem ist auch bei ihm wie bei Solger das Streben nach Emancipation der philosophischen Sprache von der fast zum Jargon gewordenen Terminologie hoch anzuerkennen.

a) Das ästhetische Princip Krause's.

474. Die Unklarheit und Phantastik, von der auch Krause — wie überhaupt der Schellingianismus — nicht frei ist, darf indeß gegen das Tiefe und Bedeutende seiner Auffassung nicht ungerecht machen; es ist viel leichter, ihm formale Widersprüche nachzuweisen, als seine Denkweise ihrem Inhalt nach zu verstehen und zum Verständniß zu bringen. Wir wollen uns deshalb damit begnügen, zunächst überhaupt eine Vorstellung von seiner Weise des Philosophirens zu geben, sodann aber dabei diejenigen interessanten Punkte zu bezeichnen, in denen sich ersichtlich eine neue Seite der ästhetischen Idee offenbart.

Es ist, wie bemerkt, sehr schwer zu sagen, was eigentlich Krause's Grundprincip sei. Zurückführung aller Erscheinungen des geistigen wie körperlichen Lebens auf *organische Einheit* und aller organischen Einheiten auf eine letzte *absolute Einheit*: diese Umschreibung deutet wenigstens im Allgemeinen die Tendenz seines Philosophirens an. Diese letzte absolute Einheit ist ihm *Gott* als das „unbedingte und unendliche Eine, selbstständige und freie Wesen“¹⁾. Aus ihm entspringen mithin, oder richtiger: er umfaßt alle

¹⁾ *Aesthetik* § 20.

besonderen organischen Einheiten, zunächst die identischen Sphären des *Wahren, Guten und Schönen*, welche deshalb jene Bestimmungen als Grundwesenheiten ebenfalls in sich enthalten; objektiv sind diese Bestimmungen zu fassen als *Einheit, Selbstständigkeit* und *Ganzheit*. — Hier ist zunächst die erste und dritte Bestimmung in ihrer Differenz von Wichtigkeit. *Einheit* ist das Unentfaltete; zur Entfaltung bedarf es der Besonderung: dies versteht er offenbar unter der *Selbstständigkeit*, die er durch Freiheit, Selbstgenügen und Selbstgesetzlichkeit erklärt. So wird sie das Mannigfaltige, aber als auf *Selbstgesetzlichkeit*, d. h. auf innerer Gesetzmäßigkeit beruhend, bleibt sie zugleich auch Einheit, d. h. sie ist Ganzheit. Denn das *Ganze* ist die Einheit, worin die Theile zugleich gesetzt und als solche aufgehoben sind. Das sind also ganz spekulative Gedanken. Eine solche Einheit nun ist auch die Schönheit. Das Moment des *Selbstgenügens*, welches die Beziehung auf Anderes ausschließt, unterscheidet sie vom *Nützlichen*. Krause drückt dies so aus: „Das „Schöne ist schön durch Das, was es ist, nicht durch Das, was es „bedeutet.“

Es ist dies einer jener Punkte, worin er durchaus über seine Vorgänger hinausgeht, denn hiedurch wird die ganze Solger'sche Theorie von dem symbolischen, resp. allegorischen Charakter der Kunst umgestoßen. Zwar leugnet Krause keineswegs die Bedeutsamkeit des Schönen, im Gegentheil nennt er ausdrücklich sowohl das Bedeutsame schön als das Schöne bedeutsam, aber so sind sie nur einander begleitende, keineswegs bedingende Eigenschaften, oder: es giebt auch Schönes, was nicht bedeutsam, Bedeutsames, was nicht schön ist.

Näher sucht er dann die *Ganzheit* des Schönen, in welcher er, wie wir sehen, die alte Formel der Einheit des Mannigfaltigen in tieferer Weise faßt, zu bestimmen. Wenngleich er daher in diesem Prozeß die *Mannigfaltigkeit* noch nicht nennt, so liegt sie doch durchaus in der Entwicklung des Begriffs. Mit Recht bezeichnet er daher die Vielheit als *eigenthümliche Wesenheit*¹⁾ der Schönheit. Wenn man erwägt, daß in dem dreitheiligen Stufengang sowohl des besonderen wie des allgemeinen Begriffs — nämlich des besonderen als Freiheit, Selbstgenügen und Selbstgesetzlichkeit, des allgemeinen als Einheit, Selbstständigkeit und Ganzheit — die zweite Stufe, als das Moment des Uebergangs aus der ersten zur dritten, dort *Selbstgenügen*, hier *Selbstständigkeit* genannt wird, so recht-

¹⁾ A. a. O. § 15.

fertigt sich die Identificirung der Vielheit oder *Mehrheit*, als wesentliches Moment des Schönen, mit der *Besonderung* vollkommen. Die Ganzheit ist somit die gesetzmäßige Einheit des Mannigfaltigen, welche er als solche die *Vereinheit* nennt. — Man muß sich an diese sonderbar klingenden Ausdrücke nicht stoßen, die aus einem etwas barocken Streben, die philosophische Sprache zu nationalisiren, entspringen. Die Unterscheidungen, welche er dadurch erzielt, sind trotz ihrer Ungewöhnlichkeit in der Bezeichnung doch fein und richtig. So erscheinen diese selben Momente, welche entschieden den dialektischen Prozeß der Selbstbewegung der Idee vorahnend ausdrücken, in Hinsicht des Absoluten (Gott) als „Einheit, „Selbheit und Ganzheit,“ in Hinsicht der ästhetischen Idee als „Einheit, Mannigfaltigkeit und Harmonie“; ihr Inhalt ist aber ganz der nämliche.

b) Stufengang des Schönen und der Kunst.

475. Nachdem so die allgemeinen Momente des Schönen bestimmt sind, geht Krause zur näheren Bestimmung des dritten, affirmativen und daher konkreten Moments, der *Ganzheit*, fort, indem er ganz richtig darth, in Bezug auf das Mannigfaltige, die Momente der *Größe* und der *Gestalt* unterscheidet. Die Größe nämlich ist die quantitative, die Gestalt oder Form die qualitative Einheit des Mannigfaltigen. Beide als identisch gesetzt machen die Ganzheit zum *Organismus*: auch dies ist ein feiner und echt spekulativer Gedanke, denn das Organische besteht eben in dieser zugleich quantitativen und qualitativen Einheit der Theile. Indem er aber das Organische nicht als bloße Kategorie faßt, sondern sogleich mit der (erst abgeleiteten) Nebenbeziehung auf die reale Welt identificirt, geräth Krause in eine vom Wahren ablenkende Gedankenreihe, die alles Folgende begrifflich verschiebt. Denn so wird ihm das Organische und Schöne ohne Weiteres identisch, und „die Stufen „der organischen Vollkommenheit der Wesen und Wesenheiten in „der Natur“ sind zugleich Stufen der Schönheit selbst. Dennoch liegt auch hierin das Wahre, was seit Herder gar nicht wieder in's Auge gefaßt worden ist, daß im Bereich der Naturschönheit ein bestimmter Stufengang der schönen Formen vom Abstrakten (mathematisch-Schönen), z. B. der Krystallisation, Muschelbildung u. s. f., durch die Pflanzenwelt bis zur Thierwelt hinauf wahrzunehmen ist, welcher in der menschlichen Gestalt, als der organisch-vollkommensten Naturform, seinen Abschluß findet; eine Betrachtungsweise, die dann von Hegel tiefer gefaßt, obschon nicht entwickelt, von

Vischer endlich zum völligen, obschon in sich nicht konsequenten System ausgebildet wurde.

Krause aber geht weiter. Alle organischen Produkte sind als solche schön, doch die Pflanzen haben eine höhere Schönheit als die Mineralien, die Thiere wieder eine höhere als die Pflanzen, die menschliche Gestalt steht höher als der Thierleib, und zwar enthält jede höhere Stufe die niedrigere als Moment in sich. Der Mensch aber beginnt als vernünftiges Wesen einen neuen Stufengang, in welcher die Schönheit als geistige gefaßt ist, und so steigt Krause zur Schönheit des Universums und schließlic zur höchsten, alle niederen Stufen umfassenden Schönheit Gottes als des *organischen Inbegriffs aller Wesenheiten* empor.

In diesem Punkte fällt nun Krause völlig mit Schelling und Solger zusammen. Ob mit oder ohne Vermittlung der *Urbildlichkeit*, besteht die Schönheit alles Endlichen in der Antheilnahme an der göttlichen Schönheit, oder, wie Krause fast gleichlautend mit Schelling sagt: „Alles ist nur schön durch Das, wodurch es als dieses „auf endliche Weise göttlich, d. h. endliches Ebenbild der Gottheit „ist.“ In diesem Sinne bezeichnet er dann das Schöne als „das „grundwesentliche Symbol, Emblem oder Wort, welches uns an Gott „erinnert.“ Er lehnt zugleich mit völliger Erkenntniß des scheinbaren Widerspruchs gegen die frühere Behauptung, daß das Schöne nicht durch Bedeutsamkeit schön sei — solche Auslegung ausdrücklich ab, indem er hinzusetzt, daß das Schöne nicht blos dadurch, daß es an Gott erinnere, schön sei, sondern dadurch, daß es schön sei. Dies erscheint zunächst als eine Tautologie; aber es liegt doch das Wahre darin — und offenbar hat dies Krause im Sinne —, daß das Schöne nicht blos an sich (d. h. also identisch mit dem absoluten Schönen oder Gott), sondern auch für sich schön sei. Dieser Unterschied, welcher wichtiger ist, als man glaubt, geht übrigens aus der ganzen Erörterung Krause's über den Stufengang des Schönen als des Organischen hervor; denn es liegt darin der Begriff der Relativität des Schönen. Diese Doppelseitigkeit des Begriffs drückt er durch den Satz aus, daß Jedes in seiner Art zugleich *verursacht* und *unbedingt* sei, selbst das Universum, sofern es, „obgleich von Gott verursacht, ein in seiner Art unbedingtes und unendliches Vereinganzes aller endlichen Wesen ist.“

Wie nun Krause zuerst vom niedrigsten Organismus bis zum höchsten hinaufgestiegen, d. h. die Seite der bedingten Schönheit betrachtet, so steigt er nun wieder dieselbe Stufenleiter herab, wodurch sich die Schönheit als unbedingte auf jeder Stufe entfaltet.

Diese Unbedingtheit ist das wahrhaft Konkrete in ihnen. Beim Aufsteigen handelte es sich nämlich um die Abstraction; ist aber in diesem induktiven Fortgang das Höchste erreicht, so entwickeln sich beim deduktiven Herabsteigen die besonderen Gestaltungsformen dieses Höchsten bis zur konkreten und individuellen Erscheinung herab als selbstständige und doch durch den Begriff gesetzte, also konkrete Bestimmtheiten. In solchem Sinne erkennt Krause überall organische Einheit, im Gesamtleben der Menschheit, im Leben des Menschen, in der besonderen Altersstufe, in der individuellen Gestaltung des Einzellebens u. s. f. Seine Definition der Schönheit nach dieser Seite hin, nämlich daß sie die *Erscheinung der Idee in individueller Form* sei, deutet klar genug an, was er damit besagen will. Es wäre mithin unrecht, ihn so mißverstehen zu wollen, als ob damit die wirklichen Gestaltungen selbst gemeint seien, sondern es handelt sich für ihn lediglich um die Begriffe derselben, oder wenn man will: um die Ideale solcher Gestaltungen.

Daß Krause nebenher die Tendenz hatte, also an die Möglichkeit glaubte, diese Ideale zu verwirklichen, wohin denn seine Ideen von *Menschenbund*, *Kunstbund* u. s. f. zielen, nimmt der tiefen Anschauung dieses Entwicklungsprozesses nicht nur Nichts von ihrer Wahrheit, sondern es liegt darin sogar der Beweis, daß er die Wirklichkeit nicht mit der individuellen Gestaltung identificirte, d. h. das Häßliche überhaupt leugnete, denn sonst wären ja jene *Bünde* nicht nothwendig gewesen. Seine Schrift *Urbild der Menschheit* gründet sich durchaus auf solches Streben, d. h. auf das Vertrauen auf die Verwirklichung des Ideals. Daß solches Mißverständniß ihn zu manchen Wunderlichkeiten treiben mußte, liegt auf der Hand. Aber nicht diese Wunderlichkeiten machen sein eigentliches Wesen aus, sondern sind nur die natürlichen Verirrungen einer nicht bis zur völligen Klarheit des konkreten Begriffs durchgedrungenen, daher im Phantastischen befangen bleibenden, immerhin aber in ihrem tiefsten Grunde substantziellen Ahnung der Wahrheit.

476. Das Gepräge phantastischer Abstraction, welches dadurch leider in die philosophische Anschauung Krause's hineinkommt, drückt sich nun auch in seinen Ansichten über die Kunst, als Verwirklichung der Schönheit innerhalb der menschlichen Sphäre des freien Geistes, aus. Er begründet den Begriff der Kunst zunächst auf einen Unterschied im Schönen selbst oder vielmehr in der Betrachtungsweise desselben, indem er einen *subjektiven* und einen *objektiven Begriff der Schönheit* unterscheidet. Der objektive Begriff ist erschöpft durch die frühere Erörterung, in welcher das

Schöne als die Form der organischen Einheit überhaupt gefaßt ist. Indem nun dieses objektive Schöne auf die Anschauung bezogen wird, erhält es eine „subjektive Bestimmung in Beziehung zum „Menschen, der es wahrnimmt“, und hiernach ist schön, „was Vernunft, Verstand und Phantasie in einem ihren Gesetzen gemäßen, entsprechenden Spiele der Thätigkeit befriedigend beschäftigt und das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit einer uninteressirten Neigung erfüllt“¹⁾. Diese Definition, welche Solger'sche, Schiller'sche und Kant'sche Ideen in merkwürdiger Weise zu vermitteln sucht, enthält keinen eigentlichen Widerspruch (wenn auch Kant schwerlich die Heranziehung von *Vernunft, Verstand und Phantasie*, Solger noch weniger die Beziehung auf das *uninteressirte Wohlgefallen* acceptiren würde), sondern nur einen logischen Fehler, indem die aktive und die passive Empfindung für das Schöne darin unterschiedslos mit einander vermischt werden. Denn die einen Bestimmungen beziehen sich nur auf das schöne Thun, die anderen auf das schöne Anschauen. Hätte er in dieser Definition den Ausdruck *uninteressirtes Wohlgefallen* fortgelassen, der ohnehin in der *uninteressirten Neigung* mitbegriffen ist, so würde jener Fehler verschwinden, denn *Neigung* kann hier füglich in dem doppelten Sinn des Thuns und Anschauens genommen werden.

Die aktive Seite für sich genommen begründet nun die Fähigkeit des schönen Gestaltens oder die *künstlerische Thätigkeit*. Aber auch diesen Begriff faßt er nicht sogleich in dem specifischen Sinne der Kunst, sondern allgemeiner als die „Ursächlichkeit, das Schöne „in der Zeit wirklich zu machen oder es im Leben zu gestalten“. Offenbar ist es die Erinnerung an die *ästhetische Erziehung des Menschen* oder vielleicht auch an die Schlegel'sche *Lebenskunst*²⁾, in Verbindung mit seiner Neigung zur organischen Totalität, was ihn zu dieser Bestimmung geführt hat. Als Form organischer Einheit überhaupt ist das Schöne nur insofern Objekt der Kunst, als diese auf die „Verwirklichung der organischen Einheit alles Dessen, „was in der Zeit wird und besteht“, abzielt. Da nun das Leben die höchste organische Einheit im Menschendasein und seine „Schönheit ein Theil der inneren Schönheit Gottes“ ist, so ist die allgemeinste und höchste Stufe der Kunst die *Lebenskunst*, von welcher die sogenannten schönen Künste nur Abarten sind. Das Schöne der Lebenskunst ist dasjenige, worin es vom Guten noch nicht geschieden ist, — auch dies erinnert an Schiller's *schöne Seele*, welche in

¹⁾ A. a. O. § 10. — ²⁾ S. oben No. 420 Schlufs.

Schleiermacher dann zum ethischen Princip des Schönen ausgebildet wird. Die *schöne Kunst* dagegen habe es mit dem specifisch-Schönen zu thun, ist aber als solche eine „permanente Function des Lebens selbst“. Die Lebenskunst wird dann näher als *schöne Bildungskunst* bestimmt, deren Verzweigungen in allen Verhältnissen des menschlichen Lebens, den freigeselligen Beziehungen sowohl, als den persönlichen Verbindungen in der Freundschaft, Liebe und Ehe u. s. f. zur Geltung zu bringen sind; ja selbst „das ganze Naturleben der Erde muß in Schönheit gestaltet und die Erde dadurch „zum schön belebten Wohnort für die selber in Schönheit vollendete „Menschheit werden.“ Dies sei das letzte und höchste Ziel der Lebenskunst.

477. Mit der praktischen Aesthetik, d. h. mit der Philosophie der Kunst im engeren Sinn des Worts, ist es nun bei Krause ziemlich dürftig bestellt. Er entwickelt zwar die einzelnen Gattungen nach den bis dahin gemachten ästhetischen Erfahrungen, erhebt sich aber zu keiner tieferen Auffassung, noch weniger steigt er in das konkrete Detail herab, was wir überhaupt auf der Stufe des objektiven Idealismus vermissen. Nur ein Punkt, der für ihn charakteristisch ist und der auch an sich einen fruchtbaren Gedanken einschließt, ist noch zu erwähnen, nämlich die Stellung, welche er der Kunst der dramatischen Darstellung einräumt. In der aufsteigenden Reihe der Künste: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Mimik, Orchestik und Poesie, welche letztere ihre Vollendung im Drama erhält, bildet die Dramatik als konkrete Verwirklichung des ganzen, weil höchsten Kunstgebiets, die wahrhafte Vermittlung zwischen der *schönen Kunst*, die es nur mit dem Schönen, und der *Lebenskunst*, die es mit dem das Gute in sich enthaltenden höheren, man kann hier wohl schon sagen: ethischen Schönen zu thun hat. Er bestimmt daher die Dramatik als die *Kunst der ganzen Lebensschönheit*, dazu berufen, „das Leben werdend als That freier Vernunftwesen darzustellen“, indem sie durch poetische Sprache, musikalische, scenische, mimische Kunst, sowie durch die Beobachtung des zeitlich Realen und Schicklichen im Kostüm u. s. f. alle Künste zur künstlerischen Verwirklichung der schönen Lebenswahrheit heranzieht; so schließt sich der Kreis seines Systems, das von der Lebenskunst ausging, hier wieder zur *organischen Einheit* zusammen.

So abstrakt und phantastisch also auch dies System sein mag, so kann man doch nicht leugnen, daß die Erörterung desselben viele wahre und tiefe Gedanken enthält, welche, von ihrer nebelhaften Unbestimmtheit befreit, zu fruchtbaren Konsequenzen fortgeführt

werden könnten. Die Erhebung der bloß künstlerischen Schönheit zur Lebenskunst ist der Punkt, an welchem wir die Betrachtung Schleiermacher's anzuknüpfen haben, der dies ethische Moment als das bestimmende Princip der Kunst überhaupt hervorhob und zum Mittelpunkt seiner Aesthetik machte.

3. Schleiermacher.

Allgemeiner Standpunkt. Biographisches.

478. Schleiermacher's Philosophie wird gewöhnlich mit dem Fichte'schen Princip in Beziehung gebracht, als ob es direkt aus demselben hervorgegangen sei. Bloß historisch betrachtet mag dies auch zu rechtfertigen sein; faßt man aber die philosophischen Grundanschauungen Fichte's, Schelling's und Schleiermacher's für sich in's Auge und rücksichtigt man dabei auf die praktischen Konsequenzen derselben, so zeigt es sich unverkennbar, daß Schleiermacher's Idealismus durch das Bedürfnis der Objektivität und das Streben danach weit über den Subjektivismus Fichte's hinausgeführt wurde. Ja, dieser Subjektivismus selbst war ihm eine aufzuhebende Beschränkung; denn indem er das Individuum in seiner Eigenartigkeit, d. h. als einzelne Subjektivität, zum Organ der göttlichen Vernunft machte durch den Satz: „Jeder müsse seine eigene Religion haben“, so scheint dies zwar zunächst und einerseits an die Schlegel'sche „persönliche Genialität“ zu streifen; andererseits aber liegt darin geradezu ein Widerspruch gegen Schlegel, dessen Streben nach Objektivität in völlige Verzweiflung sich verlief, so daß das ironische Subjekt damit endete, sich dem abstrakten Formalismus der Tradition, dem äußerlichen Zwange dogmatischer Bornirtheit gefangen zu geben. Bei Schleiermacher ist nach dieser Seite hin vielmehr umgekehrt die Freiheit das letzte Resultat, nämlich die Unabhängigkeit des Subjekts von der durch die Tradition verknöcherten Form, als einem gegen die Unbedingtheit des objektiven Inhalts indifferenten Moment. Sofern aber zugleich die Subjektivität für ihn die zwar gleichgültige, aber doch unumgängliche Form des Bewußtseins der absoluten Idee ist, erscheint Schleiermacher hier wieder in auffallender Weise mit Schlegel darin in Uebereinstimmung, daß das *Ich* zugleich das Höchste und Gemeinste, d. h. sowohl das Nothwendigste wie das Gleichgültigste ist. Allein die tiefe Kluft, welche sie trennt, liegt doch auch hier darin, daß die beiden Seiten bei ihnen eine umgekehrte Stellung einnehmen, d. h. daß Das, was für Schleiermacher als das Höchste galt, bei Schlegel ironisirt und ver-

nichtet wird, während die abstrakte Alleingültigkeit des Schlegelschen *genialen Subjekts* in seiner schrankenlosen Willkür wiederum bei Schleiermacher als das bloß Negative und Zufällige erscheint.

Dies eigenthümliche Doppelverhältniß einer Verwandtschaft des Princips zwischen Schlegel und Schleiermacher, die zugleich zu einem völligen Gegensatz sich entwickelt, erklärt auch den anderweitigen Kontrast zwischen beiden, daß, während bei dem Ersteren das sittliche Element sich ganz verflüchtigt, es durch den Andern gerade zur eigentlichen Basis und zum Grundprincip seiner philosophischen sowohl wie religiösen Ueberzeugung erhoben wurde. — Hiemit verlegte er aber das Bewußtsein über das Absolute aus der theoretischen in die praktische Sphäre des Geistes.

An diesem Punkte, wo wir vorläufig die Vergleichung mit Schlegel fallen lassen können, angelangt, ist nun für die Charakteristik des philosophischen Standpunkts Schleiermacher's auf die sich daraus ergebende Konsequenz hinzuweisen, daß er damit die Erkenntniß des Absoluten aus der Sphäre des denkenden Geistes in die des Gefühls verlegte, weshalb ihm nicht die *Philosophie*, d. h. das Denken des Absoluten, sondern die *Religion*, d. h. das vom Absoluten erfüllte Gefühl, als die höchste Form des Erkennens erschien. So ist ihm auch das *Sittliche* eigentlich nicht Das, was man seit Kant gewöhnlich darunter verstand, das Handeln nach sittlichen Principien, sondern das Innere allein, was wir als das *Ethische* bezeichnen können. Mit dieser Wendung spinnt sich auch bei Schleiermacher das Subjekt zunächst in seine eigene Vortrefflichkeit ein und genügt sich darin so lange, bis das Gefühl des Verlassenseins es übermannt und es hinaustreibt über diese selbstgeschaffene Schranke; aber nicht bis zum energischen Handeln und zum freien Verkehr mit der äußerlichen Welt, d. h. zum Kampf und Sieg über dieselbe, sondern nur bis zur Mittheilung an ähnlich gestimmte Seelen, bis zum geselligen Austausch sittlicher Gemüther unter sich.

Es ist daher begreiflich, daß dies sensitive Wesen des Schleiermachers ethischen Subjekts auf der einen Seite sich vor der ungebrochenen Klarheit des spekulativen Denkens in sich zurückziehen muß, um hier Alles aus der inneren Offenbarung zu schöpfen, auf der andern aber dem Bedürfnis geselliger Mittheilung in einer Form zu genügen gedrängt wird, welche die Sensitivität auch in der andern *gleichgestimmten Seele* respektirt. Hierdurch gewinnt die ethische Geselligkeit das Gepräge einer harmonischen Ausgleichung, in welcher zwar die Eigenthümlichkeit des Subjekts bewahrt, zugleich aber der

Wechselbeziehung zwischen ihnen ein ästhetischer Charakter verliehen wird. Was also bei Schelling letztes Ziel des philosophischen Denkens ist, nämlich die künstlerische Gestaltung, das erscheint bei Schleiermacher als wesentliche Tendenz des sittlichen Gefühls; und wenn daher Schelling die Kunstphilosophie als höchste Stufe der Philosophie überhaupt betrachtet — nämlich aus dem Mißverständniß, daß die Kunst die höchste Form des geistigen Erfassens des Absoluten sei — so läßt Schleiermacher die Aesthetik deshalb in einem ethischen Princip wurzeln, weil die Form seines ethischen Bewußtseins überhaupt wesentlich eine ästhetische ist. Aus dieser ästhetischen Form, welche — wie grundverschieden auch die Inhalte sein mögen — er wieder mit Schlegel gemein hat, erklärt sich zwar seine Verbindung mit diesem zur Uebersetzung der platonischen Dialoge, wie sein Interesse an der *Lucinde*, zugleich aber auch — nämlich aus der totalen Verschiedenheit des Inhalts — der Umstand, daß solche Verbindung nicht lange dauern konnte und das Interesse später geradezu desavouirt wurde.

479. Dies sind die Gründe, aus denen wir Schleiermacher zu den Vertretern des objektiven Idealismus in der Aesthetik rechnen, also an Schelling anschließen müssen. Mit seiner übrigen Philosophie haben wir hier nichts zu thun, oder doch nur soweit, als sie in principieller Beziehung zur Aesthetik steht; und da ist denn so gleich ein neuer Anknüpfungspunkt an Schelling zu vermerken, den wir noch hervorzuheben haben, nämlich seine Definition des höchsten Wissens. Schelling erklärte es als die *Einheit des Bewußten und Unbewußten*, d. h. als die Aufhebung des Gegensatzes von Sein und Denken in der intellektuellen Anschauung; Schleiermacher definiert es als das *nicht durch Gegensätze bestimmte Wissen*, d. h. doch als ein Wissen, in welchem (nicht durch welches) die Gegensätze aufgehoben sind; ja, indem er *höchstes Wissen* und *höchstes Sein* einander selbst entgegengesetzt und zugleich ihren Gegensatz aufhebt — denn er definiert das erstere ebenso als den „einfachen Ausdruck des ihm gleichen höchsten Seins“, wie das zweite als die „schlechthin einfache Darstellung des ihm gleichen höchsten Wissens“¹⁾ — so bedeutet dies im Grunde nichts Anderes als eine Umschreibung der Schellingschen *intellektuellen Anschauung* als Einheit des Bewußten und Unbewußten. Dieses, Sein und Bewußtsein in unmittelbarer gegenseitiger Durchdringung enthaltende Wissen ist, sagt Schleiermacher „weder als Begriff noch als Verknüpfung

¹⁾ Kritik der Sittenlehre § 29.

„von Begriffen in uns vorhanden“, also als Intuition und, in Hinsicht ihres Inhalts, als *innere Offenbarung*.

Hier erkennt man nun auch den Parallelismus in dem philosophischen Denken Solger's und Schleiermacher's, die viel enger zusammengehören, als man gewöhnlich annimmt. Das intuitive Element ist überhaupt für die gesammte Richtung des Idealismus, namentlich aber des objektiven, charakteristisch. — Faßt man nun in jener Einheit von Bewußtsein und Sein die beiden Seiten für sich, so ergibt sich der Gegensatz von *Vernunft* und *Natur*. Die Vernunft hat ebenso die Natur, wie diese die Vernunft als immanentes Moment in sich. Mikrokosmisch erscheint dieser Gegensatz in der Einheit von Seele und Leib im Menschen, makrokosmisch in der Einheit von absoluter Vernunft und Welt in Gott aufgehoben. In der ersten Sphäre, d. h. in der Sphäre der Endlichkeit, offenbaren sich die beiden Seiten als die besonderen Gebiete der Geschichte und der Natur, die als Objekte des erfahrungsmäßigen Wissens zur *Geschichtskunde* und zur *Naturkunde*, als Objekte des spekulativen Erkennens zur *Ethik* und *Naturwissenschaft* führen. Dies sind die beiden Grundwissenschaften der endlichen Welt; aber sie sind nicht an sich entgegengesetzt, sondern in ihrem tiefsten Wesen Eins und Dasselbe¹⁾. — Mit diesen Andeutungen müssen wir uns begnügen, da es sich jetzt für uns um die Frage handelt, welche Stellung die Aesthetik zu diesen Grundwissenschaften einnimmt; so viel aber geht doch aus dieser kurzen Darstellung der Schleiermacher'schen Vorstellungsweise des Grundverhältnisses von Sein und Denken hervor, daß er die Wissenschaft der *Aesthetik* nothwendig mit der einen oder andern oder mit beiden in Beziehung setzen mußte. — Ehe wir diese Frage beantworten, zuvor eine kurze Bemerkung über das seine „Aesthetik“ wie ihn selbst betreffende Geschichtliche.

480. Schleiermacher gehört nur mittelbar in die Geschichte der Aesthetik, obgleich von ihm zu verschiedenen Malen Vorlesungen über Aesthetik an der berliner Universität, zuerst 1819, dann 1825, 1832 — 33, gehalten wurden. Denn einmal ruht seine Bedeutung, wenigstens was den substanziellen Inhalt seiner geistigen Thätigkeit betrifft, in einem andern Momente als dem ästhetischen, nämlich im theosophischen und ethischen überhaupt, sodann hat er selber nichts Ausführliches über Aesthetik veröffentlicht, da seinen von

¹⁾ A. a. O. § 57.

Lommatzsch herausgegebenen Vorlesungen¹⁾ nur ein allgemeiner Entwurf von seiner Hand, den er in freier Rede weiter zu entwickeln pflegte, zu Grunde liegt, der Hauptinhalt aber nur auf nachgeschriebenen Kollegienheften fußt. Was nun von solchen Kollegienheften freier Vorträge zu halten, ist gerade Dem am besten bekannt, der am fleißigsten und vollständigsten nachzuschreiben gewöhnt war. Gerade der fruchtbarste und selbständigste Denker wird, angeregt durch einen Gedanken während des Vortrags selbst, zuweilen veranlaßt, die Spur desselben nach einer Seite hin zu verfolgen, welche ihn nicht selten — und wäre es auch nur in quantitativer Rücksicht — von seinem Hauptthema entfernt; er wird ferner in Wiederholungen verfallen, nicht in mechanische, sondern in solche, welche gleichsam wie die immer weitergehenden Ringe der aus einem Centrum ausgehenden Wellenkreise die Idee stets von Neuem, nämlich in ihren entfernteren Beziehungen fassen, aber gerade dadurch, was sie an Umfang gewinnen, an Klarheit und Uebersichtlichkeit einbüßen. Alle diese und andere mit dem freien Vortrage, welcher als solcher ja selber Entwicklungsprozeß des Denkens ist, nothwendig verbundenen und durch das lebendige Wort, und auch durch dieses nur theilweise, zu besiegenden Uebelstände müssen einer nicht von dem Verfasser selbst redigirten Darstellung der Vorträge nothwendig den Charakter nicht nur des Ungleichartigen und Zusammenhangslosen, sondern auch des zugleich Aphoristischen und Ueberladenen verleihen: und diesen Charakter trägt die Lommatzsch'sche Bearbeitung der Schleiermacher'schen Vorlesungen im höchsten Grade. Wir werden also hier doppelten Grund haben, uns wesentlich nur an das Princip und die allgemeine Gliederung des Stoffs in denselben zu halten.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher ist 1768 zu Breslau geboren, kam in seinem 15ten Jahre auf das Gymnasium der Brüdergemeinde zu Niesky bei Görlitz und später auf das Seminar derselben zu Barby, wo der erste Grund zu der religiösen Anschauung gelegt wurde, die er später philosophisch zu begründen versuchte. Später ging er nach Halle, um Theologie zu studiren, und nahm daselbst, nachdem er mehrere Jahre theils als Hauslehrer, theils als Prediger an verschiedenen Orten gelebt, 1804 eine Professur der Theologie an. Hier war es, wo er mit der Schelling'schen Identitätsphilosophie sich genauer vertraut machte, die einen

¹⁾ *Vorlesungen über Aesthetik. Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlaß und nachgeschriebenen Heften.* Herausgegeben von Dr. Karl Lommatzsch. Berlin bei Reimer 1842 (Sämmtliche Werke Bd. VII).

großen Einfluß auf ihn gewann, nachdem er das Verhältniß zu Schlegel gelöst hatte. Seine Uebersetzungen der platonischen Dialoge, nebst den Einleitungen dazu erschienen in dieser Zeit (1804 bis 1810) in fünf Bänden. 1807 ging er nach Berlin, wo er zuerst Vorlesungen hielt; sodann wurde er (1809) Pastor an der Dreifaltigkeitskirche, bei der Gründung der Universität (1810) Professor der Theologie, (1811) Mitglied der Akademie der Wissenschaften und bald darauf Sekretair der philosophischen Klasse derselben. Sein Tod im Jahre 1834 war ein großer Verlust für die Universität und das wissenschaftliche Leben in Berlin überhaupt, zu dessen glänzendsten und vielseitigsten Repräsentanten er zu zählen ist.

Allgemeine Uebersicht über die Aesthetik Schleiermacher's.

481. In äußerlicher Beziehung ist zunächst — eine Folge der von fremder Hand geschehenen Herausgabe — der Mangel an eigentlicher systematischer Eintheilung zu bemerken. Zwar wird am Ende der Einleitung von einer Eintheilung gesprochen, aber diese bezieht sich lediglich auf das allgemeine Princip und die Stellung der Aesthetik als Wissenschaft zur Ethik und Physik, worauf wir zurückkommen werden. Sonst zerfällt seine Aesthetik — in der Form wie sie eben vorliegt — nur in zwei Hauptabtheilungen, die den Titel führen *Allgemeiner spekulativer Theil* und *Darstellung der einzelnen Künste*. Schon hier fehlt die Koordination; man kann nur vermuthen, daß der allgemeine Theil vielleicht die Kunst im Allgemeinen behandle, wobei der metaphysische Begriff des Schönen ein- aber auch ausgeschlossen sein kann. In dem zweiten (besonderen) Theil ergibt sich dann die Eintheilung durch die verschiedene Natur der Künste selbst, aber gerade hier zeigt sich die Schwäche des Schleiermacher'schen Princip's am deutlichsten. Das Ganze wird dann zuletzt noch durch *Einzelne Ergänzungen zur letzten Abtheilung der Künste* beschlossen, wobei man füglich fragen kann, warum bei der Bearbeitung diese Ergänzungen nicht an die betreffenden Orte eingegliedert wurden? Statt der fehlenden organischen Gliederung wird überhaupt dem Leser eine Reihe von mehrern hundertn Specialtiteln geboten, welche, wie es scheint, den kurzen Randbemerkungen des Schleiermacher'schen Entwurfs entnommen sind, wie sie der frei Vortragende sich als Gedankenhieroglyphe zu notiren pflegt. Der erste allgemeine Theil enthält allein (im Inhaltsverzeichniß, denn der Text läuft ununterbrochen fort) 162 solcher Notizen, und dies ist bei Weitem nicht die Hälfte der ganzen Reihe. So anregend daher in gewisser Beziehung diese *Vorlesungen* sind,

so stellen sie doch dem Verständniß des ganzen Systems, sofern man unter Verständniß eine klare Ueberschau über den ganzen Organismus bis in die einzelnen Artikulationen herab versteht, fast unübersteigliche Hindernisse entgegen. Für den gewöhnlichen philosophischen Leser sind sie, abgesehen von den Detailbemerkungen, die oft von großer Tiefe und Feinheit sind, geradezu ungenießbar und daher auch ziemlich unbekannt geblieben.

482. Versuchen wir nun vor allen Dingen einen Punkt zu gewinnen, von welchem wir, die sich vor uns ausbreitende reiche Landschaft der Schleiermacher'schen Aesthetik — um dieses Bild anzuwenden — überblickend, die ganze Anlage durchschauen und nach ihren Hauptpartien in sich unterscheiden können, so erkennen wir zunächst viele dunkle Partien, die gleich schattigen Gründen und geheimnißvollen Schluchten sich dem forschenden Auge gänzlich entziehen zu wollen scheinen. Die Einleitung beschäftigt sich zuerst mit der Geschichte der Aesthetik, um den „Punkt zu bestimmen, wo sie jetzt steht“. Aber es ist sogleich zu bemerken, daß Schleiermacher die Definition der Aesthetik als der *Wissenschaft der schönen Kunst* voraussetzt und daß es sich für ihn also nur darum handelt, was *schöne Kunst* sei. Dieser Begriff — das zieht Schleiermacher als Resultat¹⁾ aus seiner geschichtlichen Betrachtung der Aesthetik bis auf Schelling — „steht noch nicht fest“, nämlich „ob es wirklich Einheit in ihr giebt“. Er macht dabei die richtige Bemerkung, daß man immer von einem einzelnen Kunstgebiet ausgegangen, entweder wie die Alten und die Neueren von der Poesie oder wie Winckelmann und Lessing von der Plastik. Auch daß man über die Arten nicht einig war, z. B. ob die Mimik, die Tanzkunst, die Reitkunst, die schöne Gartenkunst u. s. f. zur schönen Kunst zu rechnen sei — er selbst rechnet die letztere indeß dazu — beweise den Mangel an begrifflicher Einheit. Dann kommt er auf „die Stellung, welche die Aesthetik „im Hegel'schen System der Philosophie einnimmt“. Er betrachtet die Stellung, welche Hegel der Kunst „neben Philosophie und Religion“ als unmittelbaren Offenbarungsformen der absoluten Idee einräumt, „als die größte Fortschreitung und Werthschätzung der „Kunst“ und setzt hinzu, daß „auf diesem Standpunkt die Unsicherheit in Betreff der Zusammenfassung der verschiedenen Kunstäußerungen als Eines“ (in einen Begriff) „aufhören müsse“. Andererseits macht er dagegen geltend, daß „bei solcher Parallele

¹⁾ Vorlesungen über Aesthetik. S. 15.

„von Kunst, Religion und Philosophie diese drei Sphären nur als „Produkte der Thätigkeit des menschlichen Geistes aufgestellt sind „und dafür die Natur bei Seite gesetzt ist, also auch der Eindruck, „der von ihr herkommt,“ und somit der pathematische Zustand“.

Scheinbar fällt hier Schleiermacher also wieder auf Schelling zurück. Er meint aber unter Natur und folglich auch unter dem pathematischen Zustand nur die materielle Seite der Kunst, das äußerlich Stoffliche und dessen wesentliche Beziehung auf die inneren Differenzen der Künste als bestimmten Sphären der Verwirklichung des Schönen. Dies ist ein wichtiger Punkt; gegen Hegel aber darf jener Einwurf nicht gerichtet werden, denn von ihm ist diese Differenz — wenigstens principiell, wenn auch nicht in allen Konsequenzen — wohl berücksichtigt worden.

Wie dem auch sein mag, so viel steht also zunächst fest, daß Schleiermacher zweierlei fordert: einmal, daß der Begriff der Kunst festgestellt werde und sodann: daß aus diesem Begriff, durch Hinzukommen des Moments des Natürlichen, d. h. des Stoffs, die einzelnen Künste sich sowohl der Qualität wie der Zahl nach mit Nothwendigkeit entwickeln. Er bemerkt dazu vorläufig, daß, wenn von dem Letzteren ausgegangen würde, dann „besonders auf das Technische hinzuweisen wäre; er „aber müsse, den ersteren Punkt zunächst in's Auge fassend, die „Aesthetik behandeln als eine von der Ethik ausfließende „Disciplin“. Wollte man nun auch das Unmotivirte dieser Wendung nicht urgiren, sondern etwa damit rechtfertigen, daß Schleiermacher es bei seinen Zuhörern als bekannt voraussetzen durfte, daß er alle Wissenschaften des endlichen Geistes auf Ethik und Physik zurückführe, also die Aesthetik nach der Seite ihres ideellen Gehalts auf die Ethik beziehen müsse, so ist doch immerhin nicht abzusehen, wie sich seine Auffassung von der Hegel untergeschoben, als handle es sich in dieser Wissenschaft nur um die Thätigkeit des menschlichen Geistes, unterscheidet.

Weiterhin weist er dann auf die beiden Momente der produktiven und receptiven Thätigkeit des ästhetischen Geistes hin, nämlich auf das *Schaffen* des Schönen und die *Empfindung* des Schönen. Hier geht er weitläufig auf das Princip der Nachahmung der Natur ein. Er schlägt sich mit der Frage herum, ob man in der Aesthetik auf- oder abwärts gehen, d. h. vom Speculativen oder vom Technischen anfangen müsse. Alle diese Erörterungen machen den Eindruck, als arbeite er sich selber erst zur Klarheit hindurch. Schließlich kommt er zu dem Resultat, daß jede Richtung für sich

falsch sei, daß vielmehr beide einzuschlagen seien: „Wir werden von dem gegebenen, mehr oder weniger in Jedem vorhandenen Bewußtsein der Kunstmäßigkeit (?) auszugehen und dann rückwärts zu gehen haben, um den allgemeinen Begriff der Kunst als einen ethischen Ort aufzufinden. — Dieses Aufsteigen oder diese spekulative (?) Richtung wird der erste Theil sein, und sodann, nach Feststellung des allgemeinen Begriffs der Kunst und von diesem Bewußtsein ausgehend, werden wir die verschiedenen Kunstzweige zu betrachten haben, um das Wesen eines jeden zu bestimmen...“. Endlich weist er darauf hin, daß in diesem zweiten Theil dann die andere Grundwissenschaft, nämlich die Physik hinzutrete, auf welche zurückzugehen sei; aber, „wenn wir nicht, unsern Weg verlassend, in die Empirie gelangen wollen, so muß das Uebergehen zur Physik begründet sein im Zurückgehen auf die Ethik“. Diese also ist doch schließlic das Alpha und Omega der Schleiermacher'schen Aesthetik; die Dialektik ist ihm zwar eine *höhere Wissenschaft*, aber nur die, welche das Uebergehen der Physik in die Ethik und umgekehrt als nothwendigen Prozeß darstellt, d. h. sie hat nur formalen Werth.

483. Von dem ersten oder sogenannten *spekulativen* Theil der Schleiermacher'schen Aesthetik ist nun durchaus keine klare und einfache Vorstellung zu geben. Es sind, sobald er aus der allgemeinen psychologischen Betrachtung, um die Natur der Kunstthätigkeit zu bestimmen — denn um diese handelt es sich allein, nämlich wie sie sich zu den anderen Thätigkeiten, selbst zum Träumen, verhalte, was ihm die Begriffe der *Begeisterung* und *Besonnenheit* einträgt — heraus ist, fast nur Detailbetrachtungen über an sich interessante, aber ganz lose mit einander verknüpfte Themata. So geht er z. B. sogleich zum *Mimischen* und *Musikalischen* über, fragt darauf, warum „es für *Geruch*, *Geschmack* und *Tastinn* kein besonderes Kunstgebiet gebe“, bezeichnet ferner „*Poesie* und *Architektur* als äußerste Enden des Systems“, um dann wieder auf die „Entwicklung des Lebens an der Erde“ zurückzugreifen u. s. f., kurz, es ist kein einfacher Faden zu ersehen, an den sich die Gedanken zu organischer Gliederung anreihen ließen. Dabei ist das Ganze reich an Detailbetrachtungen, auf die wir im *Kritischen Anhang* zu unserer Bearbeitung des Systems werden rücksichtigen müssen; hier aber müssen wir darauf verzichten.

Strenger gegliedert ist der zweite Theil, d. h. die Darstellung der einzelnen Künste. Allein hier zeigt sich, wie schon bemerkt, der Mangel eines selbständigen, d. h. aus dem Begriff des

Schönen selbst — statt aus dem des Ethischen — geschöpften Princip besonders in der völlig unhaltbaren, weil auf abstrakten Kriterien beruhenden Eintheilung. Er unterscheidet nämlich die Künste in drei Klassen, wovon die erste die begleitenden Künste (Mimik, welche wieder in *Orchestik*, *eigentliche Mimik* und *Pantomime* zerfällt, und Musik); die zweite die bildenden Künste (Architektur, schöne Gartenkunst, Malerei, Skulptur); die dritte die Poesie umfaßt. Man kann sich kaum etwas Unlogischeres denken. Zunächst fehlt jeder einheitliche Eintheilungsgrund: den *begleitenden* Künsten mußten die *selbstständigen* gegenüber stehen, und diese etwa wieder in *bildende* und *dichtende* getheilt werden. Sodann er giebt sich daraus, daß die *Musik* als eine bloß accessorische gegen die *Gartenkunst* als eine selbstständige herabgesetzt wird. Kurz, man stößt, von welcher Seite man auch dies Schema betrachten mag, überall auf Unzuträglichkeiten. Aber auch innerhalb dieser selbstgezogenen Grenzen bleibt er nirgends fest bei der Sache. So finden wir unter der Rubrik *Schöne Gartenkunst* Fragen ganz differenter Art behandelt, z. B.: „Ob die Dekorationsmalerei nur auf „Täuschung beruhe?“, „ob das Diorama von der schönen Kunst „auszuschließen sei?“, ja: „ob das Portrait ein Gegenstand der „schönen Kunst sei?“ — was Alles mit der schönen Gartenkunst nichts zu thun hat.

Hienach stellt sich der Charakter der Schleiermacher'schen Aesthetik als der zwiefache eines auf sein Princip versessenen doktrinären Philosophen und eines sehr für die Kunst begeisterten, mit ihrem allgemeinen Wesen durchaus sympathisirenden Laien heraus. Beide Standpunkte finden ihre besondere Vertretung in den beiden Theilen des Werkes. Dennoch wollen wir Schleiermacher nicht für dies Resultat verantwortlich machen, sondern wesentlich seinen Herausgeber. Es ist viel Vortreffliches in seinem Werke, aber meist erdrückt von einem ungehörigen Wust von Reflexionen, die theils einseitig, theils auch trivial sind. Auch darf man nicht unberücksichtigt lassen, daß, da Schleiermacher bereits einen reichen und mannigfaltig bearbeiteten Gedankenstoff vorfand und dieser ihm, wie seine geschichtliche Uebersicht beweist, in seiner ganzen Ausdehnung bekannt war, um so mehr ihm, falls er ein neues System aufzustellen unternahm, vor Allem die Verpflichtung oblag, dasselbe in lichtvoller Gliederung darzulegen. Von einer solchen aber ist, auch im zweiten Theile, nichts wahrzunehmen.

Werfen wir hier am Schluß unserer Betrachtung der Aesthetik des objektiven Idealismus einen Rückblick auf die formale Entwicklung derselben, so können wir uns nicht verhehlen, daß ein wesentlicher Fortschritt in dieser Beziehung nicht stattgefunden hat. Denn wenn auch Schleiermacher's klarer Geist sich von der Geschmacklosigkeit der überschwenglichen Phantastik, die — ein Erbstück der romantischen Schule — in dem Mysticismus Schelling's und Krause's nicht minder wie in den Hallucinationen Solger's zum Vorschein kommt, frei zu erhalten gewußt hat, so participirt doch seine Behandlung der Aesthetik an derselben Zerfahrenheit und Sachunkenntniß, welche wir an seinen unmittelbaren Vorgängern beobachtet haben. Man darf hieraus wohl den gerechtfertigten Schluß ziehen, daß der objektive Idealismus sich überhaupt als unfähig zu einer wahrhaft wissenschaftlichen Behandlung der Aesthetik erwiesen habe.

Recapitulation.

§ 58. Durch die aus dem Princip des subjektiven Idealismus Fichte's nur durch einen Sophismus zu deducirende Beziehung des *Ich* auf das *Nicht-Ich* war die ideelle Berechtigung des letzteren folglich auch eine Inhaltlichkeit desselben zugegeben. Indem *Schelling* auf dies letztere Moment den Accent legt, setzt er in seinem *System des transcendentalen Idealismus* nicht nur das reale An-sich-Sein der Erscheinungswelt wieder in sein Recht ein, sondern auch beide Welten, die subjektive des Bewußtseins und die objektive des Unbewußtseins, in ein Wechselverhältniß der Polarisation, so daß, wenn von der einen Seite ausgegangen werde, die Entwicklung nothwendig den Begriff der zweiten zum Resultat habe. An sich sind mithin beide Seiten identisch, und das *Wissen*, also das Bewußtsein dieser Identität, ist mithin ein beständiges *Sich-selbst-Objekt-werden* des Subjektiven oder, was Dasselbe ist, ein beständiges *Sich-selbst-Subjekt-werden* des Objektiven. Die Anschauung, in welcher dieser Doppelprozeß als

identischer sich vollziehe, sei nun die Kunstanschauung, deren Produkt, das Kunstwerk, die Charaktere sowohl des *Freiheitsprodukts* wie des *Naturprodukts* — als welche die Resultate jenes Doppelprozesses in ihrer gegensätzlichen *Einseitigkeit* darstellen — in sich vereinige, d. h. die bewusste und die unbewusste Thätigkeit in einer und derselben Anschauung objektivire.

Von dieser ersten wahrhaft spekulativen Definition der künstlerischen Production wird aber Schelling durch ein eigenthümliches Mißverständniß zu der Folgerung geführt, dafs, weil die künstlerische Production, oder allgemeiner ausgedrückt: die *ästhetische Thätigkeit*, die Einheit des subjektiven und objektiven Thuns sei, deshalb als die höchste Form des Erkennens (d. h. der Philosophie) eben die ästhetische betrachtet werden müsse und *folglich* die Spitze aller Philosophie, nicht etwa blos die *künstlerisch* producirende Philosophie, sondern die *Kunstphilosophie* sei. Allein indem er in diesem Ausdruck, abgesehen von dem darin liegenden falschen Schlufs, den Begriff *Kunst* nicht nur in ganz anderem als in dem gebräuchlichen, sondern auch in einem andern als von ihm später selber, wo er von den *Künsten* spricht, gebrauchten Sinne nimmt, erhält seine ganze Grundlegung der Aesthetik einen falschen Nebensinn, der ihn bei der näheren Erörterung nothwendig in phantastische und zugleich sophistische Wendungen hineintreibt, um nur überhaupt aus jenem abstrakten Begriff der *Kunst*, als der höchsten Thätigkeitsweise der anschauenden Vernunft, zu dem konkreten Begriff derselben, als dieser realen Sphäre der schöpferisch gestaltenden Phantasie, zu gelangen, welche allein Gegenstand der *Aesthetik*, als dieser speciellen Wissenschaft sein kann.

Von der „Idee der Schönheit“ handelt Schelling in seinem Gespräch *Bruno*, dessen wesentliche Tendenz auf das platonische Axiom von den *Urbildern* hinausläuft, indem er den Satz aufstellt, es seien „die Formen der Kunst die Formen der „Dinge an sich, wie sie in den *Urbildern* sind“; woran sich weiterhin das zweite Axiom anschließt, daß das künstlerische Individuum als endliches mit dem Produciren nichts zu thun habe, sondern daß, außerhalb seines Wissens und Wollens, vielmehr die Idee der Schönheit selbst es sei, welche in ihm producire. In der Rede *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur* läßt er zwar jenen hypostasirten Begriff der Kunst fallen, ohne jedoch den Uebergang desselben zum substantziellen aufzuzeigen: gleichwohl bleibt er, offenbar durch Winckelmann's Auffassung bestimmt, bei der bloßen Abstraction des *Schönen* als absoluten Gegensatzes zum *Häßlichen* stehen, wodurch es ihm unmöglich wird, zum Begriff des *Kunstschönen*, welches, als identisch mit dem charakteristisch Typischen, der Negativität des Häßlichen nicht entbehren kann, durchzudringen. Daß er dabei trotzdem im Verfolg seiner Untersuchung die Häßlichkeitsbildungen der Antike, wie z. B. die „dickwanstige Silenenbildung“ zu rechtfertigen versucht, ist bei ihm ein Widerspruch, der durch keine sophistische Wendung verdeckt werden kann. — Am wenigsten konkrete Ausbeute für die wissenschaftliche Aesthetik gewährt trotz ihres scheinbaren Reichthums an Gedanken sein Entwurf einer *Philosophie der Kunst*, deren formale Tendenz in einer äußerlich consequenten, innerlich durchaus willkürlichen Manier der *Konstruktion* des gesammten ästhetischen Stoffes besteht; eine Willkür, die sich besonders in der phantastischen Unbestimmtheit und mystischen Ueberschwenglichkeit der

Definitionen zu erkennen giebt, welche zu der schematischen Mechanik der äußern Form einen eigenthümlichen Kontrast bildet. Nachdem er auf solche Weise alle einzelnen Künste und Kunstgattungen *konstruirt*, schließt er mit der Definition des antiken Dramas als der „vollkommensten Zusammensetzung aller Künste“ und bezeichnet als das Wesen des *idealen Dramas* den „Gottesdienst, an welchem das ganze Volk als politische oder sittliche Totalität Theil nimmt“. Hiemit verläuft sich denn auch die Schelling'sche Aesthetik in ein die verschiedenen und gerade als solche specifisch bedeutsamen Sphären des geistigen Lebens verwischendes Nebelbild phantastischer Mystik.

§ 59. Trotzdem oder vielleicht gerade darum hat die Schelling'sche Aesthetik eine überaus reiche Literatur hervorgerufen, welche es indefs zu keiner wesentlichen Förderung und Abklärung des Princip brachte. In den meisten Aesthetikern in dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts zeigt sich eine nur dem Mischungsverhältniß nach verschiedene Verbindung von Schelling'schem Mysticismus und Schlegel'scher Romantik; zwei Elemente, die ohnehin nicht allzuweit von einander differiren, sofern das Moment des Phantastischen ihnen gemeinsam ist. Man kann das Wesen dieser Form des Aesthetisirens am besten mit *modernem Platonismus* bezeichnen; auch insofern, als nach der Seite des Inhalts hin der von ihnen aufgestellten Idee des Absoluten das Moment der *unendlichen Selbstbestimmung* fehlt, durch welches allein die abstrakte Vorstellung der *Urbildlichkeit* der Dinge zu dem konkreten Begriff des nur vermittelt der Besonderung und Individualisirung vor sich gehenden Verwirklichungs-Prozesses des Allgemeinen erhoben wird.

§ 60. Eine selbständigere und durch geistige Originali-

tät bedeutendere Stellung nehmen, ohne indess diese allgemeine Grundlage zu verlassen, drei Aesthetiker ein, die zum Theil bereits den Uebergang zu der Aesthetik des absoluten Idealismus bilden: Solger, Krause und Schleiermacher. Innerhalb der durch die gemeinsame Grundlage bestimmten Grenze gehen ihre Richtungen dahin auseinander, daß die Tendenz des Ersten vorwiegend *theosophischer*, die des Zweiten *anthropologischer*, die des Dritten *ethischer* Art ist. Da aber der Anthropologismus Krause's ein gewisses universales Gepräge zeigt, so bildet er das natürliche Verbindungsglied zwischen der theosophischen Kunstanschauung Solger's und der ethischen Schleiermacher's.

1. *Karl Wilh. Ferd. Solger* (1780 — 1819) steht Schelling nicht nur in der äußeren Behandlung der Aesthetik, nämlich durch die Form des *Gesprächs*, welche als weiteres Kennzeichen des modernen Platonismus zu betrachten ist, sondern auch in dem wesentlichen Anschauungsinhalt am nächsten; und gerade hieraus erklärt sich seine zuweilen bis zur Animosität gehende Opposition gegen jenen; eine Opposition, deren Resultate indess nur scheinbare und jedenfalls unwesentliche sind. Von den vier Gesprächen, welche sein *Erwin* umfaßt, behandeln die ersten beiden das Wesen der *Schönheit*, die beiden letzten das Wesen der *Kunst*. Die erstere, als allgemeinen Begriff, erklärt er durch „unmittelbare Offenbarung Gottes, ohne Zwischentreten der Urbilder“, als besonderen Begriff, also die reale Schönheit, durch: „das Gemessene, welches als solches zugleich sein eignes „Maafs in sich trägt, und wiederum das Maafs, „welches schon sein eignes Gemessenes ist“. Die Frage, von welcher Beschaffenheit das *Organ* sei, mit welchem die Schönheit erkannt werde, wird

von ihm zuerst negativ dahin beantwortet, dasselbe dürfe nicht eine *Art* der Erkenntnifs sein, sondern bilde den Grund aller Erkenntnifs. Dieser *Grund* wird aber dann schlechthin als Offenbarung, und zwar in der ganz konkreten Form einer *Vision* vorgestellt, womit denn allerdings der Boden des konkreten Denkens verlassen ist, um eine Flucht in das nebelhafte Reich phantastischer Ueberschwenglichkeit zu ermöglichen. —

Den Uebergang zur Kunst macht er durch die Aufzeigung der Differenz zwischen der Schönheit der *überhimmlischen* Welt und der wirklichen, deren Erscheinung sich als die *Nichtigkeit der Idee* erweist; eine Differenz, die nur durch die *Phantasie* gelöst werden könne, „durch welche wir uns bis „zum Auffassen jener göttlichen Schöpfung erheben können“. Dadurch werde dem Menschen eine *Nachschöpfung Gottes* möglich, und diese sei die Kunst. Sofern aber die Vorstellung von einer Urschöpfung Gottes im Grunde mit der platonisch-Schelling'schen *Urbildlichkeit* der realen Dinge zusammenfällt, geht also Solger in der Definition der Kunst keineswegs über den Schelling'schen Gedanken hinaus, daß die Kunst es mit den reinen Begriffen der Dinge zu thun habe; und ebenso wenig wie Dieser wird auch Solger durch solche ganz abstrakte Idealität der Kunst daran gehindert, zu den realen Differenzen der einzelnen Künste und den besonderen Gattungen derselben überzugehen; durch welchen Uebergang nothwendig der Begriff *Kunst* sich in einen von dem anfänglich festgesetzten ganz verschiedenen verwandelt. In diesem letzteren (realen) Sinne erklärt nun Solger alle Kunst für *symbolisch*; das Gepräge der objektiven Symbolik zeigt die antike, das der subjektiven oder der Allegorie die christliche Kunst. Die Gliederung der Künste basirt er auf

den Gegensatz der beiden Momente des Schönen, nämlich dafs es, als Offenbarung der göttlichen Idee, einerseits *Wesen*, andererseits *Erscheinung* sei. Die erste Seite werde mehr durch die redenden Künste, die zweite mehr durch die bildenden verwirklicht. Zur ersteren Art rechnet er die *Musik* und *Poesie*, welche „sich zu einander verhalten, wie“ (in den bildenden) „die *Baukunst* „zur *Malerei* und *Plastik*“. Die Poesie zerfällt dann in *lyrische*, *epische* und, als deren Vermittlung, *dramatische*. Das Wesen aller echten Kunst aber bezeichnet er, im Hinblick auf die durch das In-die-Erscheinung-Treten des Urschönen bedingte Selbstvernichtung der Idee, als die *Ironie*, d. h. als den Reflex dieser Nichtigkeit alles Ideellen in der künstlerischen Production selbst und im Kunstwerk. — So fehlt der Solger'schen Aesthetik, sofern sie in diesem Selbstvernichtungsprozels der Idee zu einem wesentlich negativen Resultat kommt, das Moment der Versöhnung der Gegensätze; und es ist, da er dieselbe nicht auf philosophischem Wege zu erreichen vermochte, nur eine nothwendige Konsequenz, dafs er sie in der Erhebung zu einer abstrakten Unendlichkeit, d. h. in der Versenkung in den *Glauben* zu erstreben versuchte.

2. *Karl Chr. Fr. Krause* (1781—1832), dessen vorwaltende Tendenz auf organischen Universalismus alle seine zum grofsen Theil wahrhaft spekulativen Anschauungen bestimmt, setzt die *höchste Idee* Schelling's unter dem Ausdruck „*Wesen*“ als Kernpunkt absoluter Totalität. Ueberall sucht er nach Vermittlung und Verbindung, wie denn die Bezeichnungen *ganz*, *Verein* und *Bund*, sogar in tautologischer Zusammensetzung (z. B. „*Vereinbund* von Kunst und Wissenschaft“, „*Ganzbund* für alle Grundformen des Lebens“ u. s. f.

bei ihm stereotyp sind. Dieses Streben nach unbedingter Verknüpfung aller Gegensätze und Ausgleichung aller Differenzen prägt sich dann auch in seinen philosophischen Erörterungen dadurch aus, daß er, obwohl wesentlich in Schelling'scher Grundanschauung wurzelnd, ebensowohl Kant'sche und Fichte'sche Ideen adoptirt und mit jenen zu vermitteln sucht. Von eigentlicher Bedeutung jedoch ist bei ihm hervorzuheben, daß er zuerst auf das in der Geschichte — nicht nur der Kunst, sondern der menschlichen Kultur überhaupt — bestimmend mitwirkende ästhetische Element der Entwicklung neben dem ethischen, religiösen, politischen u. s. f. hingewiesen hat. Wenn Krause auch ebensowenig wie die andern Vertreter des objektiven Idealismus von der diesem anhaftenden Phantastik und der daraus folgenden Unklarheit des Denkens frei ist, so kann ihm doch eine tiefe Ahnung der Wahrheit und ein ernstes Streben danach nicht abgesprochen werden. Aus seinem Grundprincip der Zurückführung aller Erscheinungen des geistigen wie körperlichen Lebens auf organische Einheit und aller organischer Einheiten auf eine absolute Einheit, die er „Gott“ nennt, entwickelt er zunächst die an sich identischen Sphären des *Wahren*, *Guten* und *Schönen*. Als Momente oder Formen derselben unterscheidet er *Einheit*, *Selbstständigkeit* und *Ganzheit*, welche den Kategorien der Allgemeinheit, Besonderung und Individualität entsprechen. Die Schönheit, als eine dieser Einheiten, charakterisirt er durch das Moment des *Selbstgenügens*; hierdurch unterscheidet er sie nicht nur von dem Nützlichen, sondern, indem er den Satz ausspricht, „das Schöne „sei schön durch Das, was es sei, nicht durch „Das, was es bedeute“, geht er entschieden über die Solger'sche Ansicht von dem symbolischen

Charakter des Kunstschönen hinaus. Weiter unterscheidet er in der Schönheit, als Einheit des Mannigfaltigen, die Momente der *Größe* und *Gestalt*, durch deren Einheit die Ganzheit zum *Organismus* werde. Indem ihm so das Organische und Schöne identisch wird, erscheinen ihm konsequenter Weise die Stufen der „organischen Vollkommenheit der Wesenheiten in der Natur“ zugleich als Stufen der Schönheit selbst, welche alle in der höchsten Stufe, der *Schönheit Gottes*, als dem „organischen Inbegriffe aller Wesenheiten“, sich vereinigen. Näher bezeichnet er dann die *reale Schönheit* als „die Erscheinung der Idee in „individueller Form“, die Kunst aber als „die „Verwirklichung der Schönheit innerhalb der „menschlichen Sphäre des freien Geistes“. Nach dieser Seite definirt er schliesslich das *Schöne* als Das, „was *Vernunft*, *Verstand* und *Phantasie* in „einem ihren Gesetzen gemäßen, entsprechenden „*Spiele der Thätigkeit* befriedigend beschäftigt und „das Gemüth mit einem *uninteressirten Wohlgefallen* „erfülle“; eine Definition, welche also Solger's, Schiller's und Kant's Definitionen zu vermitteln sucht. Die höchste Stufe der Kunst ist auch ihm die *Lebenskunst*, die näher als „schöne Bildungsstufe“ bestimmt wird, welche ihre Thätigkeit auch auf die schöne Gestaltung des Naturlebens auf der Erde zu richten habe, damit diese der „schön „belebte Wohnort für die in Schönheit vollendete „Menschheit werde“. Mit der Theorie der Künste hat er sich weniger beschäftigt; als eigenthümlich ist hier nur seine Ansicht von der dramatischen Darstellung zu erwähnen, welche er als die konkrete Verwirklichung des ganzen Kunstgebiets und damit als die *Vermittlung der schönen Kunst und der Lebenskunst* bezeichnet, wodurch sie als die „Kunst der ganzen Lebensschönheit“ dasteht.

3. *Friedr. Dan. Ernst Schleiermacher* (1768 bis 1834) hat mit Fichte den, genau betrachtet, lediglich äußerlichen Berührungspunkt, daß in Beider Richtungen die Tendenz auf das *Ethische* vorwaltet. Im Uebrigen aber gehört er durchaus zu den modernen Platonikern. Als charakteristisch für ihn kann bezeichnet werden, daß er — und dies erklärt seine anfängliche Sympathie für Schlegel — das Wissen vom Absoluten aus der Sphäre des Denkens in die des Gefühls verlegt, so daß ihm nicht das Denken des Absoluten, die *Philosophie*, sondern das Empfinden desselben, die Religion, die höchste Weise des menschlichen Erkennens ist. Da aber das ethische Element bei ihm nicht zu der praktischen Energie des sittlichen Handelns durchbricht, sondern auf die Innerlichkeit des empfindenden Subjekts beschränkt bleibt, so erhält einerseits dadurch seine *Ethik* einen vorwiegend *ästhetischen* Charakter, wie andererseits seine Aesthetik durchaus auf *ethischer* Grundlage ruht. Obgleich von einem eigentlichen System der Aesthetik auch bei Schleiermacher nicht die Rede ist, so hat er doch über gewisse Grundpostulate einer solchen ein sehr klares Bewußtsein. Indem er bei den bisherigen Aesthetikern den Fehler rügt, daß sie stets von einzelnen Kunstgebieten, nämlich entweder wie die Alten und Neueren von der Poesie, oder wie Winckelmann und Lessing von den bildenden Künsten, ausgegangen seien, fordert er für die Grundlegung eines Systems einerseits die wissenschaftliche Feststellung des Begriffs der Kunst, andererseits, daß aus diesem Begriff, in Verbindung mit dem Moment des Natürlichen, die einzelnen Künste der Qualität wie der Zahl nach mit Nothwendigkeit entwickelt werden. Allein diese an sich durchaus richtige

Formulirung der Frage wird bei dem Versuch sie zu lösen, sogleich dadurch in einseitiger Weise gefaßt, daß er einmal von der bloßen Voraussetzung der Definition der *Aesthetik* als „Wissenschaft der „schönen Kunst“ ausgeht, also das Aesthetische auf das Kunstschöne beschränkt, sodann für sich ohne Weiteres das Recht in Anspruch nimmt, die Aesthetik als eine „von der Ethik ausfließende „Disciplin“ zu behandeln. Dem ersten oder „spekulativen“ Theil, in welchem er zuerst die Natur der künstlerischen Thätigkeit zu bestimmen sucht, um dann in eine Menge an sich interessanter, aber mit einander in keiner nothwendigen Verbindung stehenden Detailfragen einzugehen, mangelt es an jeder systematischen Gliederung, während der zweite Theil, die „Darstellung der einzelnen Künste“, bei allem Reichthum geistvoller Aperçus, in seinen Resultaten sowohl wie in vielen Detailanschauungen das unverkennbare Gepräge eines Mangels an praktischer Sachkenntniß trägt. Namentlich offenbart sich dieser in der Art, wie er die Künste zu gliedern und ihr Wesen innerhalb dieser Gliederung zu bestimmen sucht. Der Charakter des Ganzen ist als ein Produkt doktrinären Philosophirens und eines für die Kunst und Schönheit begeisterten Laienthums zu bezeichnen.

Somit hat auch von ihm die Aesthetik keine wesentliche Förderung erfahren: ein Resultat, das wesentlich aus dem unfruchtbaren, weil abstrakten Princip des *objektiven Idealismus* überhaupt zu erklären ist. Eine im höheren und strengeren Sinne wissenschaftliche Behandlung konnte daher nur durch ein Hinausgehen über den Standpunkt des objektiven Idealismus ermöglicht werden: und diese Aufgabe ist es, welche sich der *absolute Idealismus* Hegel's stellte und zum großen Theil löste.

Cap. IV.

C. Die Aesthetik des absoluten Idealismus.

§. 61. Einleitung: Resultat der bisherigen idealistischen Bestrebungen und, als Konsequenz desselben, Postulat für die Fortbildung der Aesthetik.

484. Den Kant'schen kritischen Subjektivismus des Erkennens, welcher das *Ding-an-sich*, das Wesen der wirklichen Welt, unangetastet liefs, potenzirte Fichte zum subjektiven Absolutismus, indem er nicht nur die *Erkennbarkeit* des Wesens der wirklichen Welt, sondern ihre *Existenz* selbst ausserhalb des Subjekts leugnete und so die reale Welt überhaupt in die ideelle Unbedingtheit des *Ich* verflüchtigte. Schelling brachte die implicite in diesem Princip ausgesprochene Idealität des Objektiven wieder zu seinem Recht, indem er sie der Idealität des Subjektiven als gleichberechtigte gegenüberstellte. Aber er faßte dies an sich richtige Verhältniß des konkreten Gegensatzes nur in der Form der Polarität, statt in der einer Diremction aus einer höheren absoluten Einheit, aus welcher beide Seiten, Geist und Natur, als Verwirklichungsweisen der Idee hervorquellen und zu zwei selbstständigen und zugleich einander bedingenden Reihen organischer Lebensgestaltung sich entfalten.

Dies ist die That Hegel's. Er hebt den in dem Polarisationsprincip Schelling's noch vorhandenen Dualismus der Idee auf, indem er die Entgegengesetzten als konkrete Manifestationssphären derselben sich aus der Einheit des Absoluten entwickeln läßt.

Er sagt über den Begriff der Philosophie: „Solche festgewordenen Gegensätze von Vernunft und Sinnlichkeit, Intelligenz und Natur, Subjektivität und Objektivität aufzuheben, ist das einzige Interesse der Vernunft. Die absolute Identität der Natur und des Ich, worin beide gemeinschaftlich versenkt werden, ist der absolute Idealismus.“ Allein diese Aufhebung der Gegensätze vollzieht sich bei ihm zunächst doch nur von der Seite des *Denkens*, d. h. der dialektische Prozess, trotzdem er ihn als das immannente Gesetz der Selbstbewegung der Idee behauptet, bleibt bei ihm — dies darf nicht geleugnet werden — innerhalb der idealistischen Subjektivität. Es kommt dadurch in die formale Dialektik Hegel's ein Moment der Willkür hinein, welches sich selbst dem im Princip

völlig mit ihm Uebereinstimmenden oft in peinlicher Weise als Mangel innerer, d. h. objektiver Nothwendigkeit fühlbar macht und ihn in der That manchmal zu gewagten Behauptungen über Zustände der realen Welt geführt hat, welche sich durch die bessere Erfahrung der Wissenschaft als Chimären herausgestellt haben. Wir sind keineswegs, wie man sieht, gewillt, die Schwächen des großen Meisters bemänteln und blind auf ihn schwören zu wollen; um so weniger, als wir uns bewußt sind, daß diese Schwächen verschwindend kleine dunkle Flecken in dem strahlenden Lichte sind, welches die Sonne seiner Philosophie ausströmt, und besonders weil sie in der Hauptsache, d. h. in der Wahrheit des Grundprinzips, nichts ändern. Denn wenn er in der Selbstgewißheit seiner konkreten Intuitivität sich zuweilen dem Instinkt des Absoluten zu unbekümmert überließ, ohne immer das objektive Substrat des Gedankens, d. h. die Realität in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Detailserscheinungen, als Maassstab und Regulativ dieses deduktiven Denkens in bewußter Erinnerung zu behalten, so ist doch im Entferntesten keine Veranlassung vorhanden zu einem Rückschluß auf die Unzuverlässigkeit, nämlich auf den Mangel an Unbedingtheit des Prinzips selbst. Heute, nach vierzig Jahren seit Hegels Tode, ist trotz aller Modifikationen, welche das Hegel'sche System durch seine Schüler erfahren, und trotz allen Anlaufs gegen dasselbe, im Princip nichts geändert und kann auch nichts geändert werden. Denn dies Princip — der dialektische Prozess — ist der Pulsschlag des inneren Lebens der Idee selbst, das Gesetz ihrer Selbstbewegung.

Nur in dem einen Punkte ist Hegel's Philosophie oder vielmehr sein Philosophiren anzugreifen — und das ist daher auch der Punkt, an welchem die Zukunft anzuknüpfen hat —, daß, wenn (um einen Schelling'schen Ausdruck zu brauchen) sein *nothwendiges Denken* sich zwar immer zugleich frei erhielt, nicht auch umgekehrt sein *freies Denken* den Charakter der Nothwendigkeit bewahrte. Bei Schelling, welcher seine beiden Philosophien, die *Identitätsphilosophie* und die *Offenbarungsphilosophie*, zwischen denen auch ein Zeitraum von 40 Jahren lag, in denen er — schwieg, als negative und positive Philosophie bezeichnete, weil jene nur auf nothwendigem, diese aber auf freiem Denken beruhe, hat freilich dieser Gegensatz eine andere Bedeutung. Das Nothwendige ist ihm das *blos Logische*, dessen Wahrheit nicht identisch sei mit der Wahrheit der Wirklichkeit des Wesens: damit ist die Kluft aufgerissen zwischen dem Denken und dem Sein, es ist gleichsam eine Rückkehr zu dem *Ding-an-sich* — eine Kluft, die Schelling durch sein *freies Denken*,

d. h. bei ihm durch abstrakte Phantastik im Dienste des Glaubens ausfüllen zu können vermeinte.

485. Diese Kluft existirt bei Hegel nicht mehr. Sondern ihm ist Freiheit (nicht nur des Denkens, sondern überhaupt) ohne das Moment der Nothwendigkeit ebenso sehr wie Nothwendigkeit ohne das Moment der Freiheit ein Widerspruch in sich selbst. Aber in diesem Vertrauen zu der Nothwendigkeit des freien Denkens hat er so zu sagen das Denken allzusehr sich selbst überlassen. Er hat unberücksichtigt gelassen, daß das Denken in der Sprache nur ein relativ adäquates Organ besitzt, und daß es daher — nicht des Denkens wegen, welches unbedingt ist, sondern — der Relativität und Inkommensurabilität dieses Organs wegen nöthig ist für den Denker, in jedem Augenblick den *Gedanken*, d. h. dieses bestimmte, in das Wort eingeschlossene Denkprodukt, an dem Denken selbst, an der Idee, zu messen. Solche regulirende Thätigkeit des Denkens ist nun und kann nichts anders sein als das intuitive Element in der Spekulation, welches mit dem wesentlichen Inhalt der Erfahrung zusammenfällt. In der Spekulation ist so ein dreifacher Prozeß, der in seinen drei Momenten selber dialektischer Natur ist und sich mithin gerade dadurch als wahr erweist: die unmittelbare Intuitivität, das logisch-nothwendige Denken, was wir *Reflexion* nennen können, und die vermittelte Intuitivität: diese ist die ebenso freie wie nothwendige *Spekulation*, in welcher die Unterschiede des Erfahrens, Reflektirens und Denkens zwar nicht verschwinden oder aufgehoben werden, aber einander völlig decken.

Die Gegner Hegel's — und ihre Zahl und Verschiedenheit ist Legion — haben jenen schwachen Punkt bei Hegel sehr wohl herausgeföhlt, wenn sie auch falsche Konsequenzen daraus ziehen. Wie Schelling aller *negativen Philosophie*, wozu er nicht seine eigene (erste) allein, sondern auch die ganze Hegel'sche rechnet, den Vorwurf macht, daß die Wahrheit, welche das Resultat der bloß logischen Deduction nach Kategorien sei, nicht an die Wirklichkeit hinanreiche, so beschränkt der jüngere Fichte die Philosophie lediglich auf die Aufgabe, den Geist sich selbst über die an sich seiende und nicht durch das Denken zu entdeckende Wahrheit orientiren zu machen. Er spricht dem spekulativen Erkennen, das sich als die einzige Form der Wahrheit hinstelle, die Fähigkeit ab, diese an sich seiende Wahrheit in sich zu fassen. Sondern, wo der spekulative Faden abreißt, müsse der Begriff über sich heraustreten, um ein anderes Erkenntnißelement in sich aufzunehmen. — Es liegt hierin das richtige Gefühl, daß die Speku-

lation in ihrer höchsten Thätigkeit nicht der Intuitivität entbehren dürfe, allerdings ausgedrückt; allein indem Fichte daraus den Schluß zieht, es sei mithin die höchste Aufgabe der Philosophie, in das Leben überzugehen und Erfahrungswissenschaft zu werden, so zieht er das Objekt jener intuitiven Thätigkeit aus der Sphäre der Unendlichkeit in die bloße Endlichkeit herab und sinkt noch unter den Standpunkt der intellektuellen Anschauung Schelling's herab. — In ähnlicher Weise behauptet Weisse, der für uns als Aesthetiker von besonderer Wichtigkeit ist, Hegel habe die abstrakte metaphysische Form mit dem konkreten Inhalt verwechselt, da ihm die logischen Kategorien, die nur in einem Anderen und nur für Anderes Wahrheit haben — ein Einwurf, den der neueste Realismus bis zum Ueberdruß variirt hat —, geradezu für die absolute Wahrheit gelten. Es gebe über die Methode hinaus ein durch sie nicht erschöpfter Inhalt, ein positives Mehr, das von der Hegel'schen Logik ignoriert werde. — Es ist bezeichnend, daß dieses *Mehr* sich dann schließlic bei allen diesen Philosophen als der persönliche Christengott entpuppt, der für das Denken ein X bleibe und nur durch das *unmittelbare Wissen*, d. h. umgekehrt durch Offenbarung zu begreifen sei. Es ist hier überall dasselbe Mißverständniß, die formalen Fehler in der Anwendung der dialektischen Methode — denn darauf kommt schließlic die philosophische Sünde Hegel's hinaus — als substantielle Mangelhaftigkeit des Princip's hinzustellen. Wären diese Philosophen nicht in ihrer theosophischen Phantastik befangen, sie müßten schon durch die bloße Thatsache, daß sie durch den Versuch, jenen vorgeblichen Mangel zu heben, in die Glaubensphilosophie hineingetrieben werden, von der Verkehrtheit ihrer Auffassung überzeugt werden.

486. Wenn man die Geschichte der neueren philosophischen Systeme in Bezug auf das Problem, wie das Sein zum Denken sich verhalte — und dies Problem ist das Grundproblem aller Philosophie — betrachtet, so kann man darin eine Stufenfolge von Positionen hinsichtlich des Verhältnisses unterscheiden, welches das Denken zum Sein einnimmt. Im Criticismus Kant's schon, besonders aber im subjektiven Idealismus Fichte's wird das Sein gleichsam vom Denken absorbiert, um aus ihm wieder als bloßes Denkprodukt herausgesetzt zu werden. Was hier auf einseitige Weise vollzogen wird, vollzieht der objektive Idealismus Schelling's nach beiden Seiten hin, d. h. das Sein geht nicht nur in's Denken auf und über, sondern auch umgekehrt das Denken in's Sein. Dies ist das Verhältniß der Polarisation. Immerhin aber haben beide Positionen, die des subjek-

tiven und des objektiven Idealismus, das Gemeinsame, daß die Einheit von Denken und Sein als ein Auf- und Uebergehen des einen in das andere Moment gefaßt wird. Dieser Fassung gegenüber bildet nun der absolute Idealismus Hegel's die dritte Position, sofern, wie bemerkt, hier Denken und Sein als gleichberechtigte Manifestationsweisen der absoluten Idee gefaßt werden. Allein da das Absolute selbst nur als Denken gefaßt wird, so erhält die Spekulation Hegel's dadurch einen Charakter abstrakter Idealität, welcher für die Philosophie die Möglichkeit und in Folge dessen die Nothwendigkeit enthält, dem Standpunkt des Idealismus gegenüber den der realistischen Betrachtungsweise jenes Verhältnisses geltend zu machen; oder aber — wenn sie den Boden der Dialektik nicht verlassen wollte — zu dem bereits überwunden geglaubten theosophischen Standpunkt zurückzukehren. Letzteres geschah von Weisse, später vom jüngeren Fichte und einigen Hegelianern der äußersten Rechten; das Erstere durch die philosophischen Systeme Herbart's und Schopenhauer's, welche trotz ihrer sonstigen Gegensätzlichkeit doch in diesem Punkte einen gemeinsamen Gegensatz gegen Hegel bilden und folglich hinsichtlich des oben erwähnten Verhältnisses eine vierte Position einnehmen. Aus der später anzustellenden Betrachtung der betreffenden ästhetischen Ansichten Schopenhauer's (trotz dessen mißglückten Versöhnungsversuchs zwischen Kant und Plato) und Herbart's wird sich der Grund ergeben, warum sie beide in der Geschichte der Aesthetik Hegel gegenüber als *Realistiker* sich kennzeichnen. Auch darin stimmen sie (obschon sie sich gegenseitig ebenfalls ziemlich wegwerfend traktiren) mit einander überein, daß sie bei jeder Gelegenheit auf Hegel schimpfen. Es scheint, der Zorn darüber, daß sie — um nur nicht in Idealismus zu verfallen — zum Theil gemeinschaftliche Sache mit der verachteten Empirie machen, oder aber sich in abstrakten Formalismus des Verstandes hineintreiben lassen mußten, habe sich in unwürdigen Ausfällen gegen das Haupt der idealistischen Schule Luft machen wollen; Ausfälle, welche allein schon geeignet sind, Mißtrauen gegen ihre unbedingte Hingabe an die Idee und die Wahrheit zu erwecken.

487. Von der Sonderstellung, welche diese Philosophen und ihre mehr und mehr in's Empirische und, was damit zusammenhängt, verstandesmäßsig Reflektirte gerathenden Epigonen, von denen es Einige bis zur hausbackensten Trivialität brachten, in der Aesthetik einnehmen, wird später die Rede sein. Für jetzt tritt an uns die Frage heran — denn bis hieher ist die Aesthetik gediehen — wel-

ches ihre Aufgabe für die Zukunft ist, d. h. welches die fünfte Position sei, die das Denken dem absoluten Problem gegenüber einzunehmen habe. Die Beantwortung dieser Frage ist, hinsichtlich der Aesthetik, im Grunde der alleinige Zweck dieses ganzen Versuchs einer „Kritischen Geschichte der Aesthetik“, da die Feststellung des Standpunkts unsre erste Aufgabe sein mußte, ehe wir daran denken konnten, zur Wissenschaft selbst überzugehen. Die Feststellung des Standpunkts fällt aber eben mit der Beantwortung der Frage über diese fünfte Position zusammen: sie kann also, da sie das Resultat dieser ganzen Darstellung sein soll, hier vorläufig nur angedeutet werden.

Diese fünfte Stellung ist mit einem Worte die Versöhnung des Gegensatzes von Idealismus und Realismus: sie basirt allerdings auf dem Hegel'schen Princip der absoluten Idee in substantieller und des dialektischen Prozesses in formaler Beziehung — denn ein höheres giebt es nicht —; aber dieses Princip, in seiner Entwicklung zu praktischen Konsequenzen, ist hier gereinigt von dem ihm anhaftenden, immerhin aus der Unversöhntheit der Intuitivität, d. h. der unmittelbaren Wissensannahme, mit der abstrakten Spekulation stammenden Moment subjektiver Willkür; eine Reinigung, die nur durch die hingebende und bis in die kleinsten Artikulationen der realen Gestaltungen jeder Sphäre vordringende kritische Besitzergreifung des objektiven Inhalts derselben, d. h., formal ausgedrückt, aus der simultanen Anwendung der induktiven und deduktiven Methode erreicht werden kann. Wenn hier von realen Gestaltungen die Rede ist, so erscheint dies zwar wieder als eine gewisse Verendlichung des Principis, als ein Herabziehen der Wahrheit desselben aus der Sphäre des Unendlichen in die der Endlichkeit; allein indem diese Endlichkeit begriffen, d. h. in ihrer Beziehung zur unendlichen Idee betrachtet werden soll, wird diese gerade in ihrer konkreten Substantialität erfaßt: es bleibt mithin kein Ueberschuß von Unbegreiflichkeit der Idee, welcher sich der Spekulation entzöge und nur durch Offenbarung zu fassen wäre, sondern im Gegentheil: diese Verendlichung muß, indem sie nicht etwa nur als solche, sondern vielmehr in ihrer unendlichen Beziehung begriffen wird, gerade zum Siege der Wahrheit ausschlagen, ohne daß das Denken dabei eines *deus ex machina* bedarf. Dies ist die Aufgabe der neuesten Philosophie, die wahrhaft konkrete Durchführung der Hegel'schen Methode in ihrer Anwendung auf die Welt der Realitäten, zum Behuf der Unterwerfung derselben unter den Begriff. In diesem konkreten Begriff ist dann — aber in höherer,

weil vermittelter Weise — das Subjekt-Objektive der Schelling'schen *intellektuellen Anschauung* zu wahrhafter substanzieller Einheit erhoben. Eine solche durchgreifende Regeneration der Hegel'schen Philosophie in allen ihren Theilen vorzunehmen: dies dürfte die wahrhafte Aufgabe der philosophischen Bestrebungen der Zukunft sein; für uns gestaltet sie sich zu der besonderen Aufgabe, den Versuch damit in dem Gebiet der Aesthetik zu machen; und wenn dieser Versuch hier — wenn auch nur theilweise — gelingen sollte, so ist wenigstens die Möglichkeit bewiesen, daß es auch im Großen und Ganzen gelingen dürfte.

Hiermit ist zugleich der Standpunkt angedeutet, den wir der Aesthetik des absoluten Idealismus gegenüber einnehmen zu müssen glauben.

488. Was nun die Lage des ästhetischen Bewußtseins beim Abschluß der vorigen Stufe des Idealismus betrifft, so ist sie nach den obigen orientirenden Bemerkungen leicht zu bestimmen: sie charakterisirt sich mit einem Worte als Theokallistik — um diesen barbarischen Ausdruck, der aber die Sache am schärfsten bezeichnet, zu wählen. *Gott* offenbart sich in Natur und Kunst unter der Form des Schönen; denn auch Schleiermacher's Unterordnung der Aesthetik unter die Ethik ist nur scheinbar etwas Anderes als bloß anthropologische Vermittlung, da Ethik und Physik bei ihm als Grundwissenschaften sich auf Geist und Natur als ihre unmittelbaren Objekte beziehen. Wiederum ist diese Unterordnung selbst auch in der Hinsicht nur ein Schein, als gerade er auf die Betrachtung der Kunst nach den natürlichen Momenten ihrer Verwirklichung dringt. Sind ihm daher Ethik und Physik die Wissenschaften der in dieser doppelten Form verwirklichten göttlichen Idee, so ist die Aesthetik, sofern sie an beiden participirt, eben Das, was wir oben *Theokallistik* nannten. Hinsichtlich der formalen Seite ist dann noch zu sagen, daß die Aesthetik überhaupt in allen diesen Systemen als keine selbstständige Wissenschaft, sondern als bedingt durch ein ihr fremdes Princip erscheint, welches schließlich als letzter Zweck und Resultat der Lehre vom Schönen und der Kunst herauskommt. Es versteht sich zwar von selbst, daß die Aesthetik nicht in dem Sinne selbstständig sein kann, daß sie nicht mit der Metaphysik überhaupt und weiterhin mit der Psychologie, der Physiologie, der Geschichte u. s. f. im innigsten Zusammenhange stehe, aber sie muß es in dem Sinne sein, daß alle andern Disciplinen nur die Stellung von Hülfswissenschaften zu ihr einnehmen;

sie darf ihr Princip weder andern ihr koordinirten Disciplinen entnehmen, noch in ihrem Resultat sich in eine solche auflösen.

Diese formelle wie substanzielle Selbstständigkeit zu erringen, wird nun die nächste Aufgabe, an welcher eine Anzahl bedeutender philosophischer Köpfe arbeiten. Der erste Schritt dazu wird durch Weisse gemacht, der mit Hegel ziemlich gleichzeitig das Gebiet der Aesthetik dialektisch bearbeitete. Weisse's Aesthetik erschien zwar erst 1830, während Hegel bereits 1818 seine ersten Vorlesungen über Aesthetik hielt, aber die völlige Verschiedenheit der Darstellung, sowie wesentliche Abweichungen in den Grundbegriffen, namentlich aber das Resultat, zu dem die Weisse'sche Aesthetik kommt, indem sie nach ihrer metaphysischen Seite hin im Theosophismus stecken bleibt, zeigen einerseits nicht nur die Unabhängigkeit seines Systems vom Hegel'schen, sondern motiviren andererseits auch unsre Anordnung Weisse's vor Hegel und als Vorläufers desselben. Weisse bildet den Uebergang von der reinen Theokallistik zur *Kallologie*, wie wir Hegel's Aesthetik nennen können. Dies sind die ersten beiden Formen der Aesthetik des absoluten Idealismus; das Weitere ist dann der weitere Ausbau des Systems in einzelnen Partien durch Ruge, Rosenkranz, Röscher u. A. Als die reichste und vollendetste Konsequenz der Hegel'schen Aesthetik, auch nach der realen Seite hin, aber zugleich auch als die durch den Mißbrauch des dialektischen Formalismus und durch den unbeholfenen Schematismus der philosophischen Darstellung schwerfällige Ausbildung seines Principes, stellt sich dann Vischer's Aesthetik dar. — Es laufen dazwischen noch mancherlei Erscheinungen mit Hegel'scher Färbung her, die aber zum Theil keinen Fortschritt enthalten, sondern mehr reproduktiv-populären Werth besitzen, theils auch wieder in überwundene Standpunkte zurückfallen, wie die Aesthetiken von Thiersch, Carriere, Köstlin u. A.

Dieser Ueberblick über den Gang, den die Aesthetik des absoluten Idealismus nimmt, bezeichnet zugleich die Anordnung, in welcher wir die betreffenden Systeme zu betrachten haben werden. — Schliesslich ist hier noch die Bemerkung zu machen, dafs, wenn wir bei den früheren Bearbeitungen der Aesthetik, obschon diese doch in ihnen bei Weitem noch nicht die Ausbildung in qualitativer und quantitativer Weise erfahren hatte, welche sie nunmehr zeigt, ausführlicher sein konnten, wir jetzt uns noch ausschliesslicher an die Charakteristik des Principes, die Gliederung des Systems, die metaphysischen Fundamentalbegriffe und, hin-

sichtlich der praktischen Konsequenzen, an die Art der Eintheilung der Künste zu halten haben werden. Nur so dürfen wir hoffen, den kolossalen Stoff in einer für unsern Zweck fruchtbaren Weise zu bewältigen.

§. 62. I. Weifse.

1. Allgemeiner Standpunkt und Princip.

489. In *Christian Hermann Weifse*¹⁾ stellt sich jene Differenz des philosophirenden Geistes, die wir oben als Konsequenz der im absoluten Idealismus nicht völlig überwundenen Subjektivität des Denkens andeuteten, in schroffster Weise dar; auf der einen, formalen, Seite dem Gesetz des dialektischen Fortschritts gleich dem festen Rythmus eines musikalischen Taktes gehorchend, entzieht er sich auf der andern, substanzialen, Seite dem Zwange solcher bloß mathematischen Gesetzmäßigkeit durch eine nicht selten sophistische Verwerthung des Gesetzes, um mit einem desto größeren Anschein von Recht den Prozeß der Bewegung in das Geleise der religiösen Verstellungssphäre zurückzuleiten. Es ist also schließlichschließlich doch das subjektive Bedürfnis der religiösen Befriedigung im innersten Gemüth, welches sich jener formalen Dialektik nur als eines Mittels bedient, um zu sich selbst zurück zu gelangen; ein Resultat mithin, welches sowohl vor aller Dialektik das latente Motiv, wie während der Anwendung derselben das geheime Regulativ der ganzen, scheinbar objektiv nothwendigen Selbstbewegung des Gedankens bleibt.

Es ist fast unmöglich, daß ein Denker von der Tiefe und inneren Wahrheit des Anschauens wie Weifse sich selber über diesen inneren Zwiespalt auf die Länge täusche; und so tritt dieser Zwiespalt denn auch bei ihm als der Gedanke auf, daß das nur logische Denken für die konkrete Wahrheit nichts vermag, weil es die unmittelbare Erkenntnis Gottes nicht zu ersetzen im Stande sei. Ihm schwebt vor — wie er am Schluß der Vorrede zur Aesthetik sagt — „eine „Bearbeitung der Philosophie in einem Sinne, welcher die Ausgleichung der gerechten Forderungen der Methode einerseits und des „über die Methode hinausgehenden und durch sie allein noch „nicht von vorn herein *erschöpften* Inhalts andererseits zur Absicht

¹⁾ *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit.* In drei Büchern. Von Christian Hermann Weifse, Professor an der Universität zu Leipzig. 2 Theile. (Leipzig bei L. H. O. Hartmann. 1830.)

„hat.“ Allein ein „über die Methode *hinausgehender*“ und ein „durch sie noch nicht *erschöpfter*“ Inhalt sind sehr verschiedene Dinge: durch ein Princip, z. B. in der Gesetzgebung, ist allerdings der konkrete Inhalt in seiner Mannigfaltigkeit noch nicht *erschöpft*, wohl aber ist er dadurch bedingt, und diese Bedingtheit ist seine Begrenzung innerhalb der durch das Princip beherrschten Sphäre. Von einem *Hinausgehen* über diese kann also dabei keine Rede sein. Solche Vermischung von scheinbar irrelevanten, im Grunde aber wesentlichen Unterschieden ist eine von den Manieren der Weisse'schen Sophistik. Dafs er zu solcher zu greifen gezwungen ist, liegt lediglich darin, dafs er die *Methode* eben nur als formales Gesetz, als blofsen Mechanismus des Denkens, nicht als den organischen Pulsschlag des ideellen Lebensprozesses selbst, der in dem logischen Denken nur wiederklingt, auffafst: denn in solchem Sinne bedürfte es keines Hinausgehens über die Methode, um — mit wer weifs welchem Organ, denn das Denken kann es nicht sein — den überschüssigen Inhalt, d. h. das eigentliche Wesen, zu begreifen. Im scheinbaren Widerspruch damit bemerkt er¹⁾ von seiner Aesthetik, dafs sie „ihr etwaiges wissenschaftliches Verdienst hauptsächlich der von ihr befolgten (Hegel'schen) Methode zu verdanken „haben will.“ *Scheinbar* sagen wir, denn diese *Wissenschaftlichkeit* ist auch Weisse nicht das Höchste, sondern erst jenseits oder eigentlich schon vor derselben fungirt das Organ des höheren als blos wissenschaftlichen Erkennens, die unmittelbare Intuition. Hierin liegt nun aber — dies dürfen wir ebensowenig wie bei Schelling verkennen — das Wahre, dafs Reflexion und Intuition in der That einander zu reguliren und folglich zu ergänzen haben und dafs diese gegenseitige Durchdringung erst die wahrhafte spekulative Methode ist. Nur darf weder die Intuition durch die Reflexion noch diese durch jene gemeistert und mit Zwang behandelt, am wenigsten aber das Verhältniß der beiden Thätigkeiten so gefafst werden, als ob, wenn die Aufgabe der einen erfüllt sei, die der andern darüber hinaus noch weiter gehen könne, oder, wie Weisse will, erst recht zu beginnen habe, indem sie sich auf ein höheres, von jener nicht zu erreichendes Objekt richte. Während also durch Schelling's *intellektuelle Anschauung* die unmittelbare Einheit, das völlige Zusammenschmelzen der beiden in ihrer Function doch immerhin verschiedenen Weisen der Denkhätigkeit als das Wesen der Spekulation gesetzt wurde (d. h. im Princip, denn in der Praxis

¹⁾ Vorrede S. VIII.

fallen sie bei ihm ebenso wie bei Weiße in einen Widerspruch auseinander), beschränkt Weiße die Spekulation auf die formale Thätigkeit, welche aber eben als solche zur Erkenntniß des Absoluten unfähig sei. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir bei Weiße auf der einen Seite, in äußerlicher Beziehung, eine fast sklavische Anwendung der Methode, auf der andern eine ebenso große Willkür in Hinsicht der Art und Weise, wie er den ganz freien, intuitiven Inhalt in dieselbe einzwängt, beobachten werden. Die Konsequenz dieses Widerspruchs ist aber eben Das, was wir oben als Sophistik bezeichneten; eine Sophistik, die weder beabsichtigt ist noch immer als solche von ihm empfunden wird, in die er aber unvermeidlich verfällt.

2. Grundlegung und Eintheilung der Aesthetik.

490. Weiße geht von der Definition der Aesthetik als „Wissenschaft von der Idee der Schönheit“ aus. Sofern dieser Definition eine andere (von Hegel aufgestellte), nämlich daß die Aesthetik die „Philosophie der Kunst“ sei, gegenübergestellt werden kann, enthält sie eine unbewiesene Voraussetzung, die der ganzen Darstellung von vorn herein eine bestimmte Richtung giebt. Man darf in der Grundlegung einer Wissenschaft nicht von Definitionen ausgehen, sondern das Objekt — sei es hier nun das Schöne oder die Kunst — muß seinem allgemeinen Begriff nach aus anderweitiger Entwicklung sich ergeben. Darum aber, weil es nur seinem ganz allgemeinen Begriff nach den Anfang bildet, folgt, daß das Objekt, ehe es selber entwickelt, d. h. determinirt wird, im allerweitesten Sinne genommen werden muß. Hier also, wenn das Objekt als *das Schöne* gesetzt wird, wäre sogleich zu sagen, daß damit nicht nur das objektiv- sondern das subjektiv-Schöne, d. h. die Schönheitsempfindung, gemeint sei, endlich daß — in erster Beziehung — alle Sphären, in denen sich für das gewöhnliche Bewußtsein das Schöne vorfindet und verwirklicht, darin einbegriffen seien, also nicht bloß das Kunstschöne, sondern auch das Naturschöne. Erst dann, in diesem umfassenden Sinne genommen, ist der Begriff des Schönen als solcher zu entwickeln zu diesen verschiedenen Seiten. Solche Definition aber, wie Weiße sie hier giebt — mag sie nun wahr oder falsch sein — hat daher nur den Werth einer Hypothese. Er setzt hinzu, daß dadurch „die Schönheit der Idee ausgesprochen werde“: hier liegt also die Willkür klar am Tage. Denn das ist eben die Grundfrage, ob die Schönheit eine Idee sei. Dies wird also bloß vorausgesetzt. Die *Idee* aber definirt er als die „unter

„der Form der Ewigkeit und Nothwendigkeit erkannte Form alles „Seienden“ und setzt hinzu, daß die Aesthetik, „um den Begriff „der Schönheit als einen wahrhaft seienden darzustellen — was „ihre Aufgabe sei —, ihn unter der Form der Idee seiend auf- „zuzeigen habe.“ Hiemit wird also Das, was durch die Wissenschaft erst bewiesen werden soll, von vorn herein als selbstverständliche Basis derselben gesetzt. Ja, indem Weiße die Idee in einem vergeblich höheren Sinne faßt als die logische Idee Hegels¹⁾, sofern er behauptet, daß sie ein konkretes Mehr besitze²⁾, erhält jene Voraussetzung, daß die Schönheit *Idee* sei, das Gepräge einer um so größeren Willkür.

Andrerseits faßt er, für die wissenschaftliche Darstellung des Objekts, die Idee als logische in ihrer *Dreieinigkeit*, nämlich als den dialektischen Trimeter von Satz, Gegensatz und Vermittlung beider³⁾: so enthält — dies ist der zweite Mangel der Weisse'schen Aesthetik — die Idee selbst einen Widerspruch, und es ist gar nicht abzusehen, wozu die Entwicklung des Schönheitsbegriffs als logischer Idee führen soll, wenn schliesslich doch ein Ueberschuß bleibt, der auf diesem *wissenschaftlichen* Wege nicht zu erfassen sei; ja, wenn dieser Ueberschuß denn doch erfaßt wird, nur nicht auf dem Wege der Dialektik, sondern — um es mit einem Worte zu sagen — durch den Glauben, so scheint es viel einfacher, diesen des Höchsten fähigen Glauben, der ja gar keiner Rechtfertigung durch die Logik bedarf, auch sogleich das Niedere mit begreifen zu lassen, statt sich so viel Umstände mit der dialektischen Methode zu machen.

491. Die *Idee der Schönheit* „steht nun in der Mitte zwischen „der Idee der Wahrheit und der Idee der Gottheit“, und zwar „gemäfs der Ordnung in der Organisation des Gesamtsystems der „Philosophie“; abermals wird uns hier statt einer Entwicklung eine bloße Voraussetzung geboten. Denn wenn auch Weiße hier auf sein System verweisen mochte, so war doch die Stellung der Begriffe wenigstens dem Princip nach darzustellen, statt sich mit einer bloßen Behauptung zu begnügen. Man kann z. B. fragen, warum er hier statt des *Guten*, das doch gewöhnlich mit dem *Schönen* und *Wahren* koordinirt wird, ohne Weiteres die „Gottheit“ setzt? Ist die Gottheit nicht in dem Wahren und Schönen ebenfalls als das

¹⁾ Vergl. *Aesthetik* S. 33: „Es ist vollkommen wahr, daß das bloße Princip „des Wissens, ohne den Glauben an eine Wahrheit, die höher als das Wissen „ist, nothwendig zum absoluten Idealismus führen mufs.“ — ²⁾ *Aesthetik*. I. Einleitung S. 6 ff. — ³⁾ S. 13.

Absolute enthalten? Und wenn nicht, folgt nicht hieraus, daß die Gottheit zwar mit dem Guten, nicht aber mit dem Wahren und Schönen identisch sei, sondern vielmehr einen Gegensatz dazu bilde? — Alle drei Begriffe machen nun „gemeinschaftlich den Begriff und die „Idee des absoluten Geistes aus, welcher sich zu dem subjektiven „und objektiven Geist als drittes, vermittelndes Glied verhält“ . . . „Innerhalb des absoluten Geistes aber hat die Schönheit zu ihrer Voraussetzung die Wahrheit und bildet den dialektischen Gegensatz „zu dieser; sie selbst aber geht mit der Wahrheit zugleich in die „Idee der Gottheit ein, welche die höhere Einheit und Vermittlung „beider ist.“

So erfahren wir also, warum Weiße die absolute Idee sich nicht in die drei koordinirten Offenbarungsweisen des Wahren, Schönen und Guten dirimiren läßt, denn es herrscht schon hier der dialektische Gang: Das Erste ist die *Wahrheit*, diese setzt aus sich zweitens die *Schönheit* als Gegensatz zu sich heraus und beide heben sich in dem höheren Dritten, in der *Gottheit*, auf: „Daher denn „auch die Wissenschaft von dieser Idee, die spekulative Theologie, „welcher, rückwärts gerechnet, die Aesthetik zunächst steht, die „Spitze und den Schlussstein des gesammten Gebäudes aller philosophischen Wissenschaften ausmacht.“ — Weiße wendet sich dann in einer langen Anmerkung gegen Hegel, daß er „Kunst und Religion nur als Phänomene des absoluten Geistes betrachte“, und gegen die koordinirte Dreifaltigkeit der Idee als Wahrheit, Schönheit und Güte. Weiter aber spricht er es dann als Axiom aus¹⁾, daß „der Begriff der Schönheit zu seiner Voraussetzung die „erste, abstrakteste und subjektiv oder innerlich bleibende Gestalt „des absoluten Geistes habe, nämlich die Idee der spekulativen „Wahrheit.“ Diese Idee sei „am Beginn der als abgesondert behandelten Wissenschaft von der Schönheit festzuhalten und in „Form einer unmittelbaren, nicht weiter abzuleitenden oder zu „rechtfertigenden Anschau vorzuführen.“ Es ist also die unmittelbare Intuition, welche nicht mehr bloß hinter, sondern auch vor aller Wissenschaft ein Plus bildet, das sich dem Denken entzieht.

Dies ist der Standpunkt Weiße's im Allgemeinen und die Basis seiner Aesthetik im Besonderen. Alles Andere ist Nebensache. „Die Aesthetik hat, so oft sie durch die Idee, welche ihr Gegenstand ist, auf Gegenstände aus jenen Gebieten (des Logischen, der „Natur und der Geschichte) zurückzukehren genöthigt wird, diese,

¹⁾ S. 20.

„wie sie ihr durch die Erfahrung, die unmittelbare Anschauung und die Behandlung andrer Wissenschaften dargeboten werden, unbefangen aufzunehmen, ohne ihnen weiter nachzugehen oder sie begründen zu wollen u. s. f.“¹⁾ Zu solcher ganz unwissenschaftlichen Konsequenz wird so Weisse durch sein Princip getrieben.

492. Weisse geht dann (in § 7 der Einleitung) zum Princip der Eintheilung der Aesthetik über, nachdem er die Selbstständigkeit derselben als Wissenschaft möglichst beschränkt und ihren inneren organischen Zusammenhang mit dem Gesamtgebiet des Wissens gelockert hat. Der dialektische Fortschritt aus dem unmittelbaren Sein zum reflektirten Sein und endlich zur Einheit von beiden oder dem begriffsmässigen Sein ist somit zur gehörigen Leblosgkeit herabgedrückt, d. h. das organische Gesetz ist zum bloßen mechanischen Daktylus kastriert. Es kann daher nicht auffällig sein, wenn dieser Mechanismus des dialektischen Prozesses die Form eines ganz äußerlichen Schematismus annimmt. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es dann „nothwendig“, daß sein Werk drei Bücher umfasse, deren jedes wieder in drei Abschnitte zerfalle, wovon jedes wieder sich in A, B, C. gliedere: dies ist so nothwendig wie die Forderung, daß das Dreieck drei Seiten habe. Allein da es eigentlich für die oberste Theilung keinen Dreiklang, sondern nur einen einfachen Gegensatz giebt, nämlich die Lehre von der Schönheit und die Lehre von der Kunst, so ist er schon am Anfange genöthigt, dem Begriff Gewalt anzuthun, um die *Nothwendigkeit* dieses dialektischen Fortgangs zu retten. Er bewirkt dies dadurch, daß er „das unmittelbare Sein der Schönheit als Begriff gesetzt“ zum Objekt der *Lehre von der Schönheit*, „das reflektirte Sein als objektives Dasein“ zum Objekt der *Lehre von der Kunst* und „die Einheit beider als ideale „Lebendigkeit“ — was heisst das? — zum Objekt der *Lehre vom Genius* macht. Auf diese Weise erzwingt er sich einen allgemeinen, einen besonderen und einzelnen Theil. Die *Lehre vom Genius* wird so als drittes und zwar höchstes, nämlich als ihre Einheit gesetztes, Moment über die Lehre von der Schönheit und der Kunst gestellt. „Denn sie enthält diejenigen Begriffe, welche die zugleich „subjektive und objektive Substanz und Wirklichkeit der Idee der „Schönheit ausmachen: welches auf der ersten, subjektiven oder „innerlichen Stufe: Gemüth, Talent und Genius, auf der zweiten, „objektiven oder äußeren: Naturschönheit und Schönheit der Sitte,

¹⁾ S. 37.

„auf der dritten oder im engsten Sinne dieses Worts idealen: die „Liebe ist.“¹⁾ Im Grunde ist es also nur das letztere Moment, die Liebe, worin sich die Einheit vollendet, da auf den ersten beiden Stufen der Begriff sich ja ebenfalls spaltet. Dieser Begriff der *Liebe*, welcher als höchste und konkreteste Vollendung der Idee der Schönheit das Resultat der Weiße'schen Aesthetik ist, macht fast den Eindruck einer romantischen Reminiscenz, obschon nicht verkannt werden darf, daß der Begriff von Weiße wesentlich tiefer gefaßt wird, als beispielsweise von Schlegel und selbst von Solger.

493. Ueberschauen wir nun das ganze Eintheilungsschema in seiner Gliederung, so wird sich der innere Widerspruch (mit dem es behaftet ist) noch entschiedener herausstellen; wir müssen daher das ganze Inhaltsverzeichniß abschreiben:

I. Buch: *Die subjektive (allgemeine) Begriffslehre der Aesthetik.*

1. Abschnitt: Von der Schönheit als solcher: A. Die Schönheit als subjektiver Begriff — B. Die Schönheit als Gegenstand oder das Schöne — C. Die Schönheit als Eigenschaft.
2. Abschnitt: Von der im Gegensatz zu sich selbst begriffenen Schönheit, oder: von der A. Erhabenheit — E. der Häßlichkeit — C. dem Komischen.
3. Abschnitt: Vom Ideal: A. Das antike Ideal — B. Das romantische Ideal — C. Das moderne Ideal.

II. Buch: *Die Lehre von der Kunst.*

1. Abschnitt: Von der Tonkunst: A. Die Instrumentalmusik — B. Der Gesang — C. Die dramatische Musik.
2. Abschnitt: Von der bildenden Kunst: A. Die Baukunst — B. Die Skulptur — C. Die Malerei.
3. Abschnitt: Von der Dichtkunst: A. Die epische Poesie — B. Die lyrische Poesie — C. Die dramatische Poesie.

III. Buch: *Die Lehre vom Genius.*

1. Abschnitt: Der Genius in subjektiver Gestalt: A. Das Gemüth — B. Das Talent — C. Der Genius (Genie).
2. Abschnitt: Der Genius in objektiver Gestalt: A. Die Naturschönheit — B. Der physiognomische Ausdruck — C. Die Sitte.
3. Abschnitt: Von der Liebe: A. Die platonische Liebe — B. Die Freundschaft — C. Die Geschlechtsliebe.

Es bedarf, ohne daß man die Gründe dieser Eintheilung näher

¹⁾ S. 43.

prüft, nur einer Vergleichung der einzelnen Positionen, um das Unlogische und Widerspruchsvolle derselben zu erkennen. Den Begriff der *Erhabenheit* finden wir z. B. im ersten Buch, während die *Naturschönheit* im dritten behandelt wird; das künstlerische Talent und das *Genie*, ohne dessen Begriff der Begriff der Kunst gar nicht erklärt werden kann, ist hievon gänzlich getrennt. Die Eintheilung der Künste ist durchaus der Natur der einzelnen Gattungen widersprechend. *Tonkunst* und *Poesie* werden als Gattungen der bildenden Kunst koordinirt, als ob zwischen *Baukunst* und *Malerei* oder auch schon zwischen *Skulptur* und *Malerei* nicht ein ebenso weiter Unterschied wäre wie zwischen *Musik* und *Poesie*, die sich in einer Unterabtheilung der ersteren (*dramatische Musik*) sogar miteinander verbinden. Alles dies sind Willkürlichkeiten, die durch keine dialektische Begründung zu überwinden sind, weil sie dem inneren Wesen der Begriffe widersprechen. In eine nähere Kritik können wir hier, ohne die Motivirung zu prüfen, nicht näher eingehen. Im Einzelnen wird sich Manches später darüber sagen lassen.

Dennoch ist, im Hinblick auf die wahrhaft spekulativen Gedanken, welche Weise in seiner Aesthetik, und zwar nicht nur hinsichtlich der metaphysischen Fundamentalbegriffe, sondern auch hinsichtlich der im engeren Sinne kunstphilosophischen entwickelt, aufs Tiefste zu bedauern, daß er sich aus der mißverstandenen Vorstellung über die Bedeutung der dialektischen Methode als blos formaler Mechanik des Denkens zu solchem Verfahren hat verleiten lassen, den organisch lebendigen Gedanken auf das Prokrustesbette einer schematisirenden Dialektik zu strecken und dies doch nur mit dem Erfolg, unter dieser scheinbaren Nothwendigkeit der Form seiner tiefen, aber durchaus willkürlichen *unmittelbaren Anschau* einen um so größeren Spielraum zu gewähren. Wenn man sowohl von jenem äußerlichen Zwang wie von dieser innerlichen Willkür abieht und nur auf das Substanzielle der Weisese'schen Gedanken sieht, so bietet seine Aesthetik eine wahrhaft unerschöpfliche Fundgrube echt spekulativer Erkenntniß dar.

3. Die metaphysischen Fundamentalbegriffe der Weisese'schen Aesthetik.

494. In dem Begriff der spekulativen Wahrheit, welcher bei Weise — wie bemerkt — die Voraussetzung der *Idee der Schönheit* ist, liegt der Widerspruch der subjektiven und objektiven Seite des Erkennens, daß jene der Einzelheit, diese der Allgemeinheit angehört, oder daß das einzelne Ich das Allgemeine erkennt. Dieser Widerspruch kann, sagt nun Weise, nur „durch die Auffindung

„eines Begriffs gelöst werden, welcher die Momente der erkennenden „Einzelheit und der erkannten Allgemeinheit, die in dem Begriff „der Wahrheit auseinanderfallen (?), zu absoluter Durchdringung „und Einheit zusammenbringt“. Der zu findende Begriff wäre mithin „die aufgehobene Wahrheit“. Das *Aufgehobensein* soll darin aber auch als Bewahrtsein gefaßt werden. Das Trägerische solchen Ausdrucks wie *aufgehobene Wahrheit* beruht nun darin, daß man zunächst an Unwahrheit denkt; diese soll es aber nicht sein, es soll nicht die Wahrheit selbst, sondern nur der in ihr liegende Widerspruch aufgehoben werden. Hier kann nun sogleich gefragt werden, was denn eigentlich die Wahrheit sei, wenn sie nicht selbst als die Aufhebung jenes Widerspruchs gefaßt werden soll, und wie man es sich zu denken habe, daß in ihr einmal jener Widerspruch liegt (so daß sie also die Einheit der Entgegengesetzten ist) und doch die beiden Seiten in ihr auseinanderfallen, so daß sie erst in einem Dritten aufgehoben werden können. Dies Bedenken wird in keiner Weise beseitigt, und so ist es nur eine willkürliche Behauptung, daß zu solcher Aufhebung noch ein neuer Begriff zu finden, besonders aber, daß dieser neue Begriff nicht ein höherer Begriff der Wahrheit selbst, sondern ein ganz anders substantiirter, nämlich die *Schönheit*, sei. Dies deducirt Weiße folgendermaassen: Die Aufhebung kann auf verschiedene Weise geschehen; zunächst so, daß entweder das Allgemeine im Endlichen, oder daß das Endliche im Allgemeinen verschwindet. Den letzteren Fall, sowie den auch noch möglichen dritten, daß sie beide in einer dritten höheren Einheit verschwinden, faßt Weiße gar nicht in's Auge. Durch den dritten Fall nämlich erhielte er die absolute Wahrheit selbst, die er hier nicht brauchen kann. Es bleibt also nur, da es schwierig zu sagen ist, was der zweite Fall bedeuten könnte (etwa den Glauben? denn in diesem verschwindet das Subjekt im Allgemeinen), der erste Fall übrig, nämlich daß das Allgemeine im Einzelnen verschwinde. Dies drückt er so aus: Wenn „das Eingehen der Wahrheit in den „Schein der Endlichkeit als ein nothwendiges“ — nämlich durch die Aufhebung des Widerspruchs — „gefordert wird, so ist dieses „Eingehen des Allgemeinen oder des Wesens in den Schein der „Endlichkeit die Schönheit. Die erste Definition der Schönheit „lautet also: *Die Schönheit ist die aufgehobene Wahrheit*“.

Er polemisiert sodann in einer Anmerkung — nicht ohne eine gewisse Berechtigung — gegen Hegel, daß er das Herausgehen der Idee aus sich selbst zur Natur als einen Abfall der Idee von sich selbst fasse, statt vielmehr die Erscheinung überhaupt als das Höhere

zu begreifen. Sofern aber Hegel die Schönheit als „das Durchscheinen der Idee durch die Materie“ definirt und sie in diesem Sinne auch die „verhüllte Wahrheit“ nennt, kommen die beiden Definitionen im Ganzen doch ziemlich auf dasselbe heraus. Denn der Hauptpunkt in beiden ist der, daß das Wesen, die ideelle Substanz der Wahrheit, erscheine. Weisse faßt dies als Action: die Wahrheit geht in den Schein der Endlichkeit ein, Hegel als Akt: das Scheinen der Idee im Endlichen — das ist der ganze Unterschied. — „Als aufgehobene Wahrheit nun ist die Schönheit absolut geistiger Natur: d. h. sie hat nur Dasein in dem Geiste und für den Geist . . . Die unmittelbare Gestalt dieses Daseins ist die Phantasie, d. i. die Anlage des subjektiven Geistes zur Aufnahme und Bildung solcher Vorstellungen, deren Substanz das Bewußtsein ihrer Ewigkeit und Nothwendigkeit ist“. — Hienach und da Weisse noch hinzufügt, daß „diese Anlage eine allen geistigen Individuen gemeinsame ist“, scheint hier eigentlich als die erste Reihe von Begriffen diejenigen entwickelt werden zu müssen, welche erst ganz zuletzt (im dritten Buch) behandelt werden, mit einziger Ausnahme der Naturschönheit, die überhaupt dort eine sonderbare Rolle spielt. Allein Weisse faßt den Begriff der geistigen Individualität viel weiter: es ist nicht das menschliche Subjekt allein, sondern auch das göttliche, welches dabei in Betracht kommt. So ist ihm also auch die Phantasie etwas „absolut-Geistiges“, welches „den endlichen Geist und seine Besonnenheit beherrscht“¹⁾ und „nur in einer höheren Besonnenheit, nämlich in der des Genius, als Moment oder als Kraft aufgehoben zu werden vermag“. — „In dem Begriff der Phantasie, welcher die unmittelbare Substanz der Schönheit ist, sind zwei Momente gesetzt, deren Wechselbeziehung die Wirklichkeit der Schönheit ausmacht, nämlich die Empfindung (Seligkeit) und die Anschauung (das Beseligende)“. Nach der letzten Seite hin ist „die Schönheit wesentlich Gegenstand für ein Subjekt, welches letztere nunmehr die Phantasie heißt, aber als solche nicht mehr die Schönheit selbst, sondern der von Außen sie ergänzende Gegensatz ist“. — Dies ist ein schwacher und daher auch ziemlich dunkler § (11) bei Weisse, den er durch eine lange Erklärung erläutert, ohne indeß dadurch jene Vorstellung von der subjektiv-objektiven Phantasie in ihrem Unterschiede von der subjektiven deutlicher zu machen.

495. In den folgenden §§ behandelt er die objektive Schön-

¹⁾ S. 66. 67

heit, welche zunächst „wesentlich die absolute, d. h. unbegrenzte „Vielheit schöner Gegenstände ist, in deren jedem der ganze Begriff der Schönheit, in keinem aber die Totalität ihrer Idee nach „allen Seiten oder Momenten ihres möglichen Inhalts gesetzt ist“. . . . „Das Schöne, als untheilbares Individuum gedacht, ist daher „wesentlich Mikrokosmos und, da die wissenschaftliche Klarheit „des spekulativen Bewusstseins in ihm aufgehoben ist, als Aeußerlichkeit ein *Mysterium*“. Weiter wird dann dargethan, daß die Schönheit nur an wirklichen Dingen hafte, und als solche Eigenschaft derselben sei. So ist sie an ihnen nur ein Aeußerliches, d. h. „sie ist Erscheinung und Form derselben“, das „Element „ihres Daseins ist also die natürliche Unmittelbarkeit, die Qualität (?) und Quantität der Dinge¹⁾. Da sie aber nicht zur Erscheinung gehört, sondern selbst diese Erscheinung ist, so ist sie nicht „eine Qualität neben andern Qualitäten, noch ein bestimmtes Quantum in der Unendlichkeit alles Quantitativen, sondern ein Maafsverhältniß der natürlichen Qualitäts- und Quantitätsbestimmungen . . . Hiedurch ist sie eine Regel oder *Kanon* . . . Die Phantasie aber erscheint nunmehr als die geistige Kraft, welche die „Erscheinung der wirklichen Dinge unter solchen Maafsverhältnissen „darstellt“. Es ist dies also die Deduction der Definition der Schönheit als „Einheit des Mannigfaltigen“.

Durch dieses Zusammengehen der in der unbegrenzten Vielheit gegen einander gleichgültigen Theile in eine untheilbare Einheit ist die Schönheit das *einzelne Schöne* geworden. So ist der Kanon zugleich selbst ein einzelner, d. h. für jedes einzelne schöne Ding bestimmter, und doch auch ein allgemeiner, wodurch dieses einzelne schöne Ding über sich selbst hinaus auf die Totalität der schönen Welt und des absoluten Geistes hingewiesen wird (§ 20)²⁾. Dies ist eine vortreffliche Bestimmung, in der zugleich nach der ideellen Seite der Begriff des Ideals ausgesprochen ist (was indeß Weise nicht thut); denn das *Ideal* ist eben diese Einheit des abstrakt Allgemeinen, oder wie man sagt des *Höchsten*, und wieder des ganz Einzelnen und Bestimmten, Individuellen: in nichts zeigt sich der dialektische Fortgang vom Allgemeinen durch das Besondere zum Individuellen, als dem das abstrakt Allgemeine wahrhaft verwirklichenden Konkreten, anschaulicher als gerade im Begriff des Ideals, das somit als der ideelle Kanon der individuellen Schönheit definiert werden kann. — Allein Weise macht hier diesen das Folgende ver-

¹⁾ S. 125. — ²⁾ S. 137.

mittelnden Schritt nicht, sondern geht sogleich aus der bloß formalen Bestimmung zu den in ihr liegenden Gegensätzen fort; deshalb erscheint die weitere Deduction als ein Sprung. Er sagt nämlich: „Der Unterschied zwischen der Allgemeinheit des Schönen (als *Kanon*) und seiner unendlichen Einzelheit muß sich innerhalb der Phantasie und der durch sie gesetzten Schönheit selbst als Gegensatz und Widerspruch äußern“. — Dies klingt nun schon ziemlich dunkel und willkürlich („muß sich äußern“ warum?); aber noch willkürlicher erscheint der nur durch ein Komma von dem Obigen getrennte Zusatz: „und es gehen hieraus die Begriffe der Erhabenheit, des Häßlichen und des Komischen hervor“. Mit diesem unbedingt hingestellten Diktum schließt der erste Abschnitt des ersten Buches, und das zweite beginnt dann sogleich mit der Voraussetzung, nicht nur daß die Schönheit nothwendig in Gegensätze auseinanderzugehen habe, sondern daß eben die genannten, als solche aber gar nicht deducirten Begriffe es seien, welche diesen Gegensatz, bez. seine Vermittlung, bilden.

Interessant ist hiebei die Vergleichung Weisse's mit Vischer. Auch dieser kommt im zweiten Abschnitt seines ersten Theils auf „das Schöne im Widerstreit seiner Momente“, aber hier sind diese Momente nicht die der *Erhabenheit*, der *Häßlichkeit* und des *Komischen*, sondern die des Erhabenen, Komischen und, als Einheit derselben, des Schönen oder, wie Vischer sagt, des „in sich aus dem Widerstreit dieser Momente zurückgekehrten Schönen“. Aber dieser Unterschied zwischen Weisse und Vischer ist nicht so aufzufassen, als ob bei Ersterem das *Komische* etwa die Einheit des Erhabenen und Häßlichen sei, wie bei Vischer das konkrete *Schöne* die Einheit des Erhabenen und Komischen, sondern Weisse setzt die Schönheit selbst als die Basis der Dialectik, so daß der erste Gegensatz im Schönen als der der Erhabenheit zur Schönheit, der zweite als der weitere der Häßlichkeit zur Schönheit, der dritte als der des Komischen zum Schönen gefaßt wird, und mithin die drei Begriffe des *Erhabenen*, *Häßlichen*, *Komischen* drei Positionen zum Schönen darstellen, in welchen dieselben dialectisch sich fortbewegen. So entwickelt sich das Häßliche als die Negativität des Erhabenen, und diese Negativität wird im Komischen wieder zur Affirmation aufgehoben, so daß hier wieder eine Rückkehr zum Schönen gesetzt ist. — Durch Nichts wird aber die Subjektivität dieser Art von Dialectik besser gekennzeichnet als durch solches gänzliche Auseinandergehen zweier so gewandten Dialectiker wie Weisse und Vischer. Und das Merkwürdigste dabei ist, daß gerade derjenige,

welcher am fehlerhaftesten dialektisirt, nämlich Weiße, der Wahrheit näher steht als derjenige, der korrekter verfährt, Vischer. Denn es ist nicht zu leugnen: die Methode fordert, daß aus dem durch die frühere Deduction erhaltenen Begriff des objektiv-Schönen sich zunächst ein einfacher Gegensatz besondere (wie bei Vischer *Erhaben* und *Komisch*), der dann in einem höheren Dritten sich aufzuheben habe, nicht aber, wie Weiße es thut, daß zunächst ein Begriff, der der *Erhabenheit*, sich aus dem Schönen ablöse und sich zu diesem in Gegensatz stelle. Denn auf diese Weise fehlt die Koordination, und das Weitere ist dann auch nur Fortbewegung in gerader Linie, nicht aber dialektischer Prozeß. Und dennoch hat Weiße gegen Vischer darin Recht, daß hier auf dem ersten niedrigsten Begriffsniveau des Schönen vor Allem der Begriff der *Häßlichkeit* erscheinen muß, ohne dessen negative Kraft kein Fortschritt möglich ist. Dieses Negative ist auch in dem Vischer'schen Gegensatz des *Erhabenen* und *Komischen* wirklich enthalten, aber nur latent, nicht als Begriff gesetzt. Es ist eigentlich auffallend und nur durch ein bei Philosophen (und zwar bei Vischer noch mehr als bei Weiße) allerdings sonderbares Vorurtheil gegen das *Häßliche* zu erklären, daß sie diesen Begriff nicht sofort als den ersten nothwendigen Gegensatz gegen das Schöne erkannten. Denn setzen wir den deducirten Begriff des abstrakten Schönen als das Allgemeine schlechthin, so ist die nächste Forderung doch die, daß es sich in den ersten, ebenfalls noch abstrakten Gegensatz spalte, d. h. mit sich selbst in Widerspruch geräth: dieser erste, ganz abstrakte Gegensatz im Schönen ist aber die abstrakte Negation gegen die abstrakte Position, d. h. das Häßliche. Dieses ist nicht Gleichgültigkeit mehr, sonst wäre es bloße Aufhebung des Schönen; es ist aber als Gegensatz vielmehr Negativität innerhalb des Schönen selbst. So ist das positive Schöne mit dem negativen Schönen genöthigt einen Kampf einzugehen, sich zu besondern, und das nächste Ziel dieses Kampfes ist die Auseinanderlegung der einander entgegengesetzten Arten des Schönen, also beispielsweise des *Erhabenen* und *Anmuthigen*, das letzte Ziel aber die Versöhnung dieser metaphysischen Gegensätze im *Kunstschönen*, als dem wahrhaft konkreten Schönen. Es ist ganz und gar unmöglich, zum *Erhabenen* und *Komischen* — welches beiläufig übrigens ein ganz falscher Gegensatz ist — zu gelangen, ohne daß das Schöne durch die Negativität des *Häßlichen* hindurchgehe. Weiße läßt dagegen das *Häßliche* aus dem *Erhabenen* sich entwickeln; wenn nun hiedurch auch das wahre Verhältniß sich umkehrt, so ist doch — und darum konnten wir

oben sagen, er stehe der Wahrheit näher als Vischer — wenigstens der begriffliche Zusammenhang beider sowie der des *Häßlichen* mit dem *Lächerlichen* in seinem Bewußtsein.

496. Die weiteren Erörterungen des Buches können wir, nachdem wir diesen wichtigsten principiellen Punkt in der Entwicklung der Fundamentalbegriffe berührt, übergehen; nur die nähere Bestimmung des Häßlichen ist ihrer tiefen Auffassung wegen, die bis heute noch nicht nach Gebühr gewürdigt ist, von hohem Interesse¹⁾. — „Das unmittelbare Dasein der Schönheit“ — sagt Weiße — „als Totalität ihrer Momente und Verneinung der Negation, die in dem Begriff der Erhabenheit die unmittelbare Wirklichkeit des Schönen aufhebt und eine Vermittlung durch jenseits dieses unmittelbaren Daseins liegende Begriffe fordert, ist die *Häßlichkeit*“. Man sieht hier, wie Weiße sich abmüht, unter Rettung des Scheins dialektischer Bewegung zu einer Art Inhalt für den ihm hier notwendigen Begriff der Häßlichkeit zu gelangen. In dem ganzen gewundenen Satze ist nur ein Gedanke von Bedeutung, nämlich „daß die Häßlichkeit das unmittelbare Dasein der Schönheit“ sei; alles Uebrige ist lediglich Phrase, deren Dunkelheit uns nicht zu imponiren vermag. Welch' Unterschied ist z. B. zwischen den hier als sehr verschieden, ja als entgegengesetzt gefaßten Begriffen: „unmittelbares Dasein der Schönheit“ und „unmittelbare Wirklichkeit des Schönen“. Gäbe es einen solchen, so fehlt wenigstens seine Begründung. Mit dergleichen Kunststücken läßt sich heute das Denken nicht mehr abfertigen. Wenn wir aber sagten, der Gedanke, „das unmittelbare Dasein der Schönheit ist die Häßlichkeit“, sei von Bedeutung, so meinten wir nicht damit, daß er die volle Wahrheit enthalte. Sondern es ist nur interessant zu bemerken, wie Weiße oft, durch seinen feinen spekulativen Instinkt geleitet, sich dem wahren Begriff nähert und nur durch sein falsches Princip wieder davon abgelenkt wird. Das Wahre nämlich davon ist dies, daß als unmittelbares Dasein die Schönheit das Moment der Häßlichkeit fordert, weil sie nur durch dies Moment aus solcher Unmittelbarkeit welche durchaus abstrakt ist, zur Vermittlung fortzuschreiten vermag. Indem nun dieses negative Moment auf das Schöne oder vielmehr gegen das in ihm ebenfalls enthaltene positive wirkt, entsteht der Gegensatz des *Erhabenen* und *Anmuthigen* als erster wirklicher Gegensatz auf dem Gebiet des Schönen²⁾.

¹⁾ S. 173. — ²⁾ *Erhaben* und *Komisch* — wie Vischer will — bilden gar keinen Gegensatz, weil sie verschiedenen Sphären angehören; sondern entweder *erhaben* und *anmuthig*, oder *tragisch* und *komisch*.

„Der Begriff der Häßlichkeit“ — sagt Weifse — „ist demnach zu fassen als der absolute Widerspruch, der in dem Begriff „des Schönen liegt“ — das entspricht ganz unsrer obigen Auffassung — „so lange dieser als ein daseiender und gegebener, und noch nicht „als ein durch die Thätigkeit, deren Forderung in ihm gegeben ist“ (sehr richtig), „sich selbst gesetzt und verwirklicht und zur Idee „seiner selbst erhoben habender gefaßt wird“. (Wo bleibt aber hier die *Erhabenheit*?) „Nicht durch Beiseitesetzung“ (sehr gut), „sondern einzig durch Enthüllung und Lösung dieses Widerspruchs, „also durch Anerkennung, Bekämpfung und Ueberwältigung der Häßlichkeit kann, theoretisch ebenso wie praktisch, „die wirkliche, d. h. die ideale Schönheit zu Stande kommen“. Tieferes und Wahreres ist bisher noch gar nicht über die Aufgabe der Aesthetik nach dieser Seite hin gesagt worden; und dennoch war es seit 40 Jahren in den Wind geredet. Er macht in einer Anmerkung¹⁾ die sehr sachgemäße Bemerkung, daß „die Aesthetik „der Schelling'-Schlegel'sche Schule gleich bei ihrem ersten Entstehen nicht weit davon entfernt gewesen sei, die Häßlichkeit „geradehin für Eins und Dasselbe mit der Schönheit zu erklären, „indem Fr. Schlegel kein Bedenken trug, Eigenschaften, wie der „Frechheit, Faulheit, Grobheit u. s. f. das Prädikat des Göttlichen „beizulegen“. Wir haben bereits früher darauf aufmerksam gemacht²⁾, wie Fr. Schlegel auf eine *Theorie des Häßlichen* als ein nothwendiges Moment der Aesthetik hingewiesen hatte.

Näher bezeichnet nun Weifse³⁾ „die Häßlichkeit als die verkehrte oder auf den Kopf gestellte Schönheit“ . . . und in sofern werde „die Wahrheit, die in der Schönheit enthalten, in der Häßlichkeit nothwendig zur Unwahrheit und Lüge, nämlich zur erlogenen Existenz der Allgemeinheit des absolut Geistigen in der besonderen Erscheinung“ (dies ist auch die negative Seite im Lächerlichen, sofern das Lachen eben aus der Erkenntniß entspringt, daß die vorgebliche Allgemeinheit des Besonderen nur ein Schein ist). So „wird die Seligkeit des Anschauens der Schönheit hier zur Unseligkeit und Verdammniß“, oder aber, setzen wir hinzu, zum *Lachen*. Weifse ist auch hier wieder in der Nähe der Wahrheit, und nur weil er den Begriff der Häßlichkeit schon konkret als *Häßliches* faßt, geräth er in eine falsche, oder vielmehr verfrühte Richtung. Die Häßlichkeit nämlich, an diese allgemeine Negativität, hat gar nicht schon diese schlimme Bedeutung, sondern erhält

¹⁾ S. 175. — ²⁾ Siehe oben No. 412. — ³⁾ S. 179.

sie erst später, sofern das negative Moment für sich als besondere Erscheinung gefaßt wird. Dies kann aber erst dann geschehen, wenn zuvor das ihm entgegengesetzte positive ebenfalls konkret geworden ist. Als bloße Negativität, die „als Teufel schaffen muß“, treibt sie nur die Schönheit durch die Gegensätze, in die es sich besonders, hindurch zum charakteristisch-Schönen. Ist diese ihre wahrhaft segensreiche Aufgabe, wodurch das Reich der konkreten Schönheit in der Kunst umfriedigt und befestigt wird, vollendet, dann erhält sie, falls sie auch hier noch als Gegensatz Geltung beansprucht, den Charakter des konkreten Häßlichen; aber dies ist dann nicht mehr ein Moment des Schönen, sondern seine Verzerrung, die aber ohnmächtig bleibt und den Triumph des Schönen nur verherrlicht. Wenn die abstrakte Negativität der Häßlichkeit der wirkende Teufel ist, so ist das konkrete Häßliche der dumme Teufel, der sich in seinem Kampf gegen das Schöne nur blamirt.

Weifse geht zu schnell vorwärts, weil er den Begriff der Erhabenheit schon hinter sich hat, der hier erst mit seinem Gegensatz, dem Anmuthigen, auftreten dürfte. Wenn daher Weifse späterhin von *häßlichen Kunstwerken* spricht¹⁾, so zeigt sich in diesem Ausdruck allein schon der Mangel seiner Dialektik in frappantester Weise. Das Kunstschöne als das aktiv-konkret-Schöne (zum Unterschiede vom passiv-konkret-Schönen oder dem Naturschönen) kennt gar kein *Häßliches*. Es könnte nämlich entweder nur die Bedeutung des Unschönen oder Unkünstlerischen haben. Jenes aber ist bereits als das im Charakteristischen aufgehobene (bewahrte) Moment des Negativen aufgehoben (negirt), so daß das an sich — wenn man so sagen darf — Häßliche hier lediglich Mittel der künstlerischen Wirkung geworden ist; das Unkünstlerische aber ist gar kein Häßliches, im Gegentheil: es kann in gewissem Sinne sehr *schön* sein, aber es ist künstlerisch unwahr. Der Begriff des Häßlichen ist in der Kunst mit einem Worte in den des *Charakteristischen* aufgegangen. Denn selbst die *Karikatur*, die man etwa als die Potenzirung des im Charakteristischen liegenden negativen Moments (des Häßlichen) bezeichnen kann, ist vom künstlerischen Gesichtspunkt aus nicht mehr *häßlich*, sondern komisch, also *schön*. Weifse erkennt dies auch an, indem er das Komische als „die aufgehobene Häßlichkeit oder als die Wiederherstellung der „Schönheit aus ihrer absoluten Negativität, welche die Häßlichkeit „ist“, auffaßt²⁾.

¹⁾ S. 204. — ²⁾ S. 210.

4. Die Gliederung der Künste.

497. Es giebt kein sichereres Zeichen, daß ein Aesthetiker das wahre Wesen der konkreten Schönheit und der Kunst nicht begriffen hat, als wenn er von der Gliederung der Künste wie von einer an sich ziemlich indifferenten Sache redet und die Ansicht ausspricht, daß, da die Künste geschichtlich ziemlich nebeneinander auftreten, ihre Aufeinanderfolge und Gegenüberstellung wenig auf sich habe, da man ja verschiedene Eintheilungsprincipien zu Grunde legen könne. Solche Ansicht geht also von der Voraussetzung aus, daß die Verschiedenheit der Künste nur etwas Aeufserliches sei, etwa in dem Unterschiede des Materials — Stein, Leinwand, Darmseide u. s. f. — bestehe, also eigentlich vom Zufall abhänge und ebensogut auch anders sein könne. Nun besteht zwar selbstverständlich ein inniger Zusammenhang zwischen dem ideellen und materiellen Stoff in der Kunst, aber dieser Zusammenhang ist nicht der Art, daß der ideelle Stoff durch den materiellen, bedingt werde, sondern umgekehrt wird dieser durch jenen bestimmt. Zweitens folgt aus jener unphilosophischen Betrachtungsweise, daß damit jede Nothwendigkeit der Gliederung auch hinsichtlich der Zahl der Künste, im engeren Sinne dieses Worts, geläugnet wird, wie es denn bis in die neueste Geschichte der Aesthetik *Künste* giebt, über deren Berechtigung, zur Kunst gerechnet zu werden, noch immer Zweifel und Meinungsverschiedenheit herrscht, z. B. die schöne Gartenkunst, die Tanzkunst, ja die Reitkunst, die Feuerwerkskunst u. s. f. Stände der Begriff der *Kunst* als solcher fest, so wäre solche Unsicherheit nicht möglich, denn dann wäre die Gliederung der Künste lediglich Subsumtion unter den Gattungsbegriff und andererseits Entwicklung aus demselben. Es leuchtet also ein, daß selbst nicht einmal dieser Gattungsbegriff feststeht. Nur durch eine ganz genaue Bestimmung des Wesens der Kunst ist das Gesetz der Gliederung und folglich auch das System der Künste in ihrer Stellung zu einander und ihrer Zahl nach festzustellen; und es kann hier sogleich angedeutet werden, daß die Bestimmung des Begriffs der Kunst, wenn sie wahrhaft spekulativ gemacht wird, schon an sich das Gliederungsprincip als Moment enthalten muß, d. h. daß dieser Begriff bereits das Gesetz der Gliederung erkennen lassen muß, aus welchem die besonderen Gestaltungsweisen der Kunst zu Künsten hervorgehen.

Weit entfernt also davon, daß die Gliederung der Künste etwas Gleichgültiges sei, beruht vielmehr darin die einzige Möglich-

keit, das eigenthümliche Wesen jeder einzelnen Kunstgattung — sowohl in ihrer Beziehung zum allgemeinen Begriff der Kunst, wie gegeneinander — zu bestimmen und aus dieser ihrer Eigenthümlichkeit ihre weitere Besonderung zu Arten, sowie ihre individuellen Gestaltungsformen begrifflich und geschichtlich zu erklären.

Man kann behaupten, daß die Art und Weise, wie die Gliederung der Künste behandelt wird, ein Probirstein für die innere Wahrheit eines ästhetischen Systems ist, und daß keine Feinheit und Ausführlichkeit der metaphysischen Untersuchungen über das Schöne und die Kunst im Allgemeinen für eine Abirrung nach dieser Seite hin zu entschädigen vermag. Gewöhnlich wird von solchen Aesthetikern, welche es als vortheilhaft für sich betrachten, die Gliederung der Künste als eine mehr dem Belieben anheimzustellende Angelegenheit der Aesthetik zu betrachten, auf die Künstler hingewiesen, die solcher Systematisirung und „Einschachtelung“, wie der beliebte Ausdruck lautet, abhold seien und dennoch sehr genau wüßten, worauf es in jeder Kunst ankomme. Dagegen ist zunächst zu sagen, daß einmal Künstler und Aesthetiker verschiedene Standpunkte einnehmen, da sie sich zu einander verhalten wie die Natur zur Naturwissenschaft, d. h. daß sie wie die Natur allerdings keines *Wissens* in solchem Sinne bedürfen, um zu schaffen. Vielmehr schöpfen sie wie die Natur eben aus dem Mangel an reflektirendem Bewußtsein diejenige Sicherheit und denjenigen instinktiven Takt, der für die Production nothwendig ist. Zweitens aber, wo die Künstler Fehler begehen — und hierin unterscheiden sie sich von der Natur —, stammen dieselben fast immer daher, daß sie die subjektive Willkür äußerlichen Reflektirens statt des in ihnen instinktiv wirkenden lebendigen Gesetzes walten lassen. So z. B., wenn ein Künstler sich im Motiv vergreift, wenn er ein bestimmtes Motiv in einer dem Inhalt desselben widersprechenden Weise behandelt — was sich selbst, z. B. bei einem Gemälde, bis auf die Dimension und das Format erstreckt —: alle solche Unzuträglichkeiten sind ebensoviel Sünden gegen das ästhetische Gesetz, welches das Lebensprincip alles wahrhaft künstlerischen Schaffens ist. Dieses Gesetz ist nicht das vorgebliche *Gesetz der Schönheit*: solch' Ausdruck enthält entweder etwas ganz Abstraktes und Nichts-sagendes, oder geradezu eine Unwahrheit; sondern die Schönheit in der Kunst ist stets eine ganz konkrete, d. h. entweder eine plastische oder malerische oder eine musikalische u. s. f., so daß, was in der einen Kunst schön wäre, in der Andern unschön erschiene.

Es ergibt sich hieraus, daß dieser allgemeine Begriff der Schön-

heit nur durch die genaueste Grenzbestimmung des eigenartigen Wesens jeder besonderen Kunst bis in ihre letzten Artikulationen hinein zur konkreten Wahrheit erhoben werden kann. Denn selbst in der einzelnen Kunst, z. B. der Malerei, hat es mit der allgemeinen Grenzbestimmung, etwa gegen die Plastik, nicht sein Bewenden, sondern das malerisch-Schöne konkrescirt sich weiter zu bestimmten Unterschieden, auf welche sich besondere Gesetze gründen, wie denn z. B. das Stilleben ganz andere Gesetze nicht nur der technischen, sondern auch der ideellen Behandlung zu befolgen hat als die religiöse Malerei. Erst durch solche strengen Unterscheidungen — und diese beruhen im letzten Grunde eben auf dem Princip der Gliederung — ist Das, was man *Styl* nennt, für jede besondere Art festzustellen. — Wir werden daher bei der Betrachtung der neuesten Aesthetiker neben der Erörterung über die Fundamentalbegriffe hauptsächlich die Art, wie sie die Gliederung der Künste behandeln, in's Auge zu fassen haben.

498. Was nun Weisse's Gliederung der Künste betrifft, so ist zunächst daran zu erinnern, daß der dritte Abschnitt des ersten Buches vom *Ideal* handelt, und zwar nach der Seite seiner geschichtlichen Existenz als antikes, romantisches und modernes Ideal. In diesem Sinne hat „die Schönheit zu ihrer Substanz das „geschichtliche Selbstbewußtsein des Geistes“ selbst¹⁾; sofern sich nun die Schönheit „aus der Allgemeinheit dieses Bewußtseins „als besonderes Dasein in äußerlicher Unendlichkeit ausscheidet, „ist sie Kunst“. Hiegegen ist nur das Eine zu bemerken, daß die Nothwendigkeit eines solchen Ausscheidens nicht aufgezeigt wird. Was ist es, das die Schönheit überhaupt aus dem geschichtlichen Ideal zum Kunstideal fortreibt? Könnte man es nicht für den Geist genügend denken, daß, wie er in der Natur als objektive Schönheit sich manifestirt, er so sich darauf beschränke, in der Sphäre des subjektiven Geistes schlechthin als bloße Schönheitsempfindung zu walten? Hier fehlt die Deduction des menschlichen Kunsttriebes und Kunstbedürfnisses, d. h. das Element der Gestaltung als eines wesentlich allgemein-menschlichen Lebensprinzips. Näher definirt dann Weisse die Kunst als die „Einbildung der absolut „geistigen Substanz der Schönheit in einen schlechthin äußerlichen, „toden und gleichgültigen Stoff, dessen Begriff, abgesehen von dieser in ihm erscheinenden Schönheit, die reine Negation alles Fürsichseins ist“. Das ist, wenn auch nicht hinreichend motivirt,

¹⁾ Weisse *Aesthetik* Bd. II. S. 3 (§ 41).

doch eine gute Bestimmung, durch welche z. B. die sogenannte „schöne Gartenkunst“, in welcher das Fürsichsein nicht völlig negirt wird, durchaus und principiell ausgeschlossen wird.

Den Fortgang dieses allgemeinen Begriffs der Kunst, d. h. die Gliederung der Künste, faßt er nun als *Stufenbildung*, aber als einfache, nicht als Doppelbewegung. Er kommt dadurch zu einer Dreitheilung, wie Hegel und Vischer, wenn auch der Inhalt derselben bei ihnen ein verschiedener ist. Bei Hegel und Vischer bilden die Organe: Gesicht, Gehör und sinnliche Vorstellung den Eintheilungsgrund¹⁾, wonach die Künste in *bildende Künste*, *Musik* und *Poesie* zerfallen; denn Vischer stellt zwar eine dreifache *Phantasie*, nämlich eine *bildende*, eine *empfindende* und eine *dichtende*, auf, allein da die bildende „auf das Auge“, die empfindende „auf das Gehör *organisirt* ist“ und die dichtende „auf die ganze „ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellt“ sein soll, was schließlich doch ebenfalls auf Gesicht, Gehör und Vorstellung hinauskommt, so ist der Unterschied zwischen ihnen in der Sache selbst nur ein scheinbarer. Daß dies Eintheilungsprincip übrigens falsch ist, ergibt sich schon aus dem Mangel eines gemeinsamen Gattungsbegriffs: Auge und Ohr sind körperliche Organe, die Vorstellung ist etwas Geistiges. Werden aber Gesicht und Gehör ebenfalls geistig gefaßt, so fallen sie auch unter die Vorstellung. Vischer hat diesen inneren Schaden durch seine dreifache Art von Phantasie nur bemäntelt, aber nicht gehoben.

Weifso verfährt anders. Er bemerkt zunächst richtig, daß der Unterschied der Gattungen kein bloß quantitativer (materieller), sondern ein qualitativer sei, und vergleicht in dieser Beziehung den allgemeinen Kunstbegriff mit dem Licht, welches sich zwar in Farben zerlege, aber nicht als Theile: so seien gleich den Farben „die verschiedenen Arten der Kunstschönheit die stufenweise auf „einander folgenden Ergebnisse des Kampfes, den das Licht der „reinen Idealschönheit mit dem Stoffe der endlichen Welt besteht, „indem sie denselben zu durchdringen oder zu beseelen strebt — „was ihr nur in einer Reihe von idealen Handlungen des Geistes, „welche eben jene unterschiedenen Formbildungen ausmachen, „gelingen kann...“²⁾. Die „dialektische Reihenfolge in dem Kunstbegriff“, welche nachgewiesen werden soll, „geht nun, dem allgemeinen wissenschaftlichen Fortschritt in dieser, wie in allen echt „philosophischen Disciplinen entsprechend³⁾, von dem Abstrakten

¹⁾ S. unten No. 514. — ²⁾ S. II. S. 14. — ³⁾ S. 15.

„und Unmittelbaren zum Konkreten und sich durch sich selbst „Vermittelnden fort.“ Er erinnert sogar an die „Neunzahl der Musen, welche die Alten, wie es scheint, vorahnend und sinnvoll für „die neun Künste“ (nämlich jede der drei Hauptgattungen hat wieder drei Arten¹⁾) gewählt hätten, wobei freilich von der Bedeutung der Musen Abstand genommen werden muß. Dann heißt es plötzlich²⁾: „Das System der Kunst zerfällt demnach (?) in drei „Hauptformationen, welche wir als Tonkunst, bildende Kunst „und Dichtkunst bezeichnen“ (!). Diese *Bezeichnung* sowie die Andeutung, daß jede wieder in Folge „dialektischer Entfaltung der „besonderen Begriffe auf entsprechende Weise“ in weitere drei *bestimmt* werde, solle zwar nur „vorläufig“ sein. Allein solche *Vorläufigkeit* hat den bedenklichen Vortheil, daß der Leser schon im Voraus mit dem Gedanken an solche Gliederung vertraut und für die spätere *Deduction* empfänglich gemacht wird. Es ist dies eine für den wahrhaften Dialektiker ganz unstatthafte Kaptation. Zulässig erscheint solche Weise nur in dem Fall, wo man sich im Anfang einer wissenschaftlichen Erörterung befindet und solche Voraussetzung des Gedankenganges nur behufs vorläufiger Orientirung verwendet. Sobald aber die Spekulation festen Grund und Boden unter den Füßen, d. h. einen bestimmten Begriff vor sich hat, auf dem sie fußen kann, sollte sie dergleichen immerhin sophistische Wendungen vermeiden, um sich auf eine streng begriffliche Entwicklung zu beschränken. Von Wichtigkeit ist noch eine Bemerkung Weisse's, nämlich ob ein Werthunterschied zwischen den Künsten statuirt werden könne. Wenn — sagt er³⁾ — damit gemeint sei, „daß der schaffende Genius einen volleren Ideengehalt in die eine „oder die andere der Kunstformen zu legen vermöge, so müsse dies „unbedingt verneint werden; denn der Begriff der Schönheit und „der des Ideals sind gleich von vorn herein in jeder Kunst vollständig gegenwärtig, und somit ist in jeder die Möglichkeit eines „Prozesses in die Unendlichkeit gegeben.“ Wenn aber die drei Hauptgattungen gleichwerthig sind, so folgt, daß die Arten, in welche sie zerfallen, da sie auf demselben Princip des dialektischen Fortschritts beruhen, ebenfalls unter sich gleichen Werth haben; so daß, da die Gattungen nur in den Arten existiren, jede der neun Arten ganz denselben Werth hinsichtlich des Ausdrucks von Ideen haben muß, also z. B. ein gemaltes Fruchtstück, das ja in seiner Art ein Meisterwerk sein kann, denselben ideellen Gehalt wie der Apoll

¹⁾ Siehe oben die Uebersicht No. 493. (S. 954.) — ²⁾ S. 16. — ³⁾ S. 19.

von Belvedere oder eine Symphonie von Beethoven oder der kölnen Dom haben kann. — Zu solchen Konsequenzen wird die abstrakte Dialektik getrieben!

499. Die Tonkunst ist bei Weiße also die erste Kunst. Dies wird so begründet¹⁾: „Die unmittelbare Erscheinung des Zeitlichen oder des Fürsichseins aller konkreten Dinge überhaupt ist der Klang: so ist insbesondere die unmittelbare Erscheinung des absoluten Geistes das Reich der Töne.“ Hiegegen ist zu fragen, ob wohl viel dagegen einzuwenden sein dürfte, wenn der Anfang etwa auf folgende Weise gemacht würde: „Die unmittelbare Erscheinung des Räumlichen oder des Ansichseins aller konkreten Dinge überhaupt ist die Ausdehnung: so ist insbesondere die unmittelbare Erscheinung des absoluten Geistes das Reich der Gestalten?“ — Das Eine ist gerade so viel werth wie das Andere; sie sind beide in ihrer Einseitigkeit ebenso unwahr wie wahr. Denn die Wahrheit ist gerade hier die Einheit beider: sie verlangt eine Doppelbewegung der Idee, nämlich zugleich als räumliche und zeitliche; soll aber doch zwischen beiden von einer *ersten* die Rede sein, so könnte es vielmehr nur die räumliche sein. Denn als *Erscheinung* ist das Niedrigste die Materie als bloße Aeußerlichkeit; das Innere ist, auch als Erscheinung, etwas Höheres. Es ist deshalb ganz unmöglich, mit der Musik zu beginnen, und am allerwenigsten möglich, von der Musik später zu den Künsten des Raums, d. h. zu den bildenden Künsten, zu gelangen, ohne dem Begriff Zwang anzuthun. Das Aeußere der erscheinenden Dinge wird aber durch das Licht für unsre Anschauung vermittelt; so ist es das Auge, d. h. das Reich der Formen und Farben, womit zu beginnen ist. In dieser Beziehung haben also Hegel und Vischer gegen Weiße Recht. Unrecht aber haben auch sie, mit ihm, darin, daß sie vom Auge zum Ohr und weiter zur Vorstellung in gerader Linie fortgehen, während in Wahrheit Auge und Ohr die beiden Basen bilden, auf denen die Künste in paralleler Doppelbewegung sich entwickeln; oder vielmehr: vor diesen Organen sind es die allgemeinen Formen der Anschauung, in denen das bestimmende Princip der Eintheilung enthalten ist: das *Nebeneinander* der räumlichen Erscheinung und das *Nacheinander* der zeitlichen Bewegung. So kommt es, daß, während in der ersten Reihe (Architektur, Plastik, Malerei) nur das Auge betheiligt ist, in der zweiten parallelen Reihe zwar zuerst nur das Ohr (Musik), dann aber Ohr und Auge (Tanz,

¹⁾ Aesth. II. S. 19.

der ohne Musik nicht wohl denkbar ist), und endlich Auge, Ohr und reine, innere Anschauung (Poesie, im Drama, als die Spitze künstlerischer Darstellung) in Anspruch genommen werden. Näher kann dies erst im System selbst entwickelt werden, wo es sich dann auch zeigen wird, wie in der Poesie selbst wieder die Sinnesorgane, als innerliche Anschauungsorgane gesetzt, den Arten entsprechen, sofern die Lyrik wesentlich an das innerliche Hören, das Epos an das innerliche Sehen sich wendet, während im Drama, wie bemerkt, die Verbindung beider als reine Anschauung zugleich mit der äußerlichen Anschauung beider Organe sich verbindet. Diese Gliederung ist die allein naturgemäße, und sie ist hier — wenn auch nur in in vorläufiger Weise — zum ersten Mal aufgestellt.

Was Weiße dann weiter über die Musik sagt, d. h. wie er ihre Elemente: Melodie, Rythmus, Harmonie u. s. f. entwickelt, müssen wir auf sich beruhen lassen. Von Interesse dagegen (hinsichtlich des Princip's der Gliederung, um das es sich für uns allein handelt) ist seine weitere Entwicklung der Musik zu *Instrumentalmusik, Gesang, dramatische Musik*, als den drei Arten der Gattung. Er nennt die Instrumentalmusik, welche er als erste Stufe aufstellt, „das reine und unmittelbare Dasein des von aller besondern „Gestaltung freien, absoluten oder modernen Ideals, wie sie denn „auch geschichtlich ganz diesem angehört“ (was beiläufig nicht wahr ist, da die antike Instrumentalmusik bereits sehr ausgebildet war). Die Instrumentalmusik ist aber nur eine Abstraction des Gesanges und deshalb weder geschichtlich noch begrifflich die erste Stufe. Aber, gehorsam seinem Princip, daß der abstrakte Begriff der erste sei, der sich in seine Unterschiede zur besondern und daraus dann zur konkreten Einheit zu vermitteln habe — was auch ganz richtig ist — läßt er sich verleiten, dies Gesetz auch auf die konkreten Gestaltungen selbst anzuwenden und kommt dadurch mit der begrifflichen Wahrheit selbst in Widerspruch. Der abstrakte Begriff ist vielmehr der der *Musik* schlechthin. Hier ist noch kein Unterschied gesetzt. Sobald dieser gesetzt wird, beginnt auch schon der Prozeß der Konkrescenz. Als abstrakter Klang ist das erste musikalische Element der melodische Naturlaut, d. h. die menschliche Stimme als Ton schlechthin — zum Unterschiede von den unmelodischen Naturlauten, wie bei den Thierstimmen; denn selbst der Vogelgesang ist nicht musikalisches Tönen im Sinne des menschlichen Gesanges —: d. h. die erste Stufe ist der *Gesang*, von welchem die Instrumentalmusik in ihrem Princip nur eine Abstraction ist. Diese beiden bilden nun als reine Vokal- und Instrumental-

musik den ersten Gegensatz, der sich in der Verbindung beider zur oratorischen Musik, d. h. zu derjenigen, welche zugleich gesungen und gespielt wird, aufhebt. Diese ist noch nicht nothwendig dramatische Musik, sondern geht vielmehr den Stufengang der lyrischen, epischen und dramatischen Musik durch, deren Elemente die *Arie*, das *Recitativ* und das *Duett* sind. Wie sich diese Elemente dann im *Liede*, im *Oratorium* (im engeren Sinne) und endlich in der *Oper* als Verbindung aller besonderen Momente zu konkreten Kunstformen gestalten, kann hier nicht näher erörtert werden.

Man weiß nun nicht, wie man es aufzufassen hat, wenn Weifse, nachdem er weitläufig über Instrumentalmusik, welche der „unmittelbare Begriff der Musik“ sei (§ 45), gesprochen, im folgenden § den Gesang als „die erste, innerhalb des Begriffs der Musik selbst erfolgende Aufhebung seiner Unmittelbarkeit“ definiert. Entweder ist die Instrumentalmusik etwas rein Abstraktes, das sich erst als Gesang durch Aufhebung der abstrakten Unmittelbarkeit konkretisiert — und dann ist sie doch (als leerer Begriff) nicht als konkrete Art zu behandeln; oder sie ist eine solche konkrete Art, dann ist sie zwar eine Abstraction, aber vom Gesange, als dem Ersten und Unmittelbaren, nicht aber so, daß dieser erst durch Aufhebung der Abstraction als konkrete Art entsteht. Es herrscht hierin eine Verwirrung, die nur durch die doppelte Auffassung der Kategorie der Abstraction bei Weifse hervorgerufen wird. Konsequenter Weise schreibt er daher der Vokalmusik gegen die Instrumentalmusik eine Negativität¹⁾ zu, während das Verhältniß vielmehr ein umgekehrtes ist. Im folgenden § wird dann Vokal- und Instrumentalmusik dialektisch mit dem Gottesdienst, als wesentlicher Bestimmung der Musik, in Verbindung gebracht. Dies ist das Oratorium. Dann wird (§ 48) diese Beziehung — immer auf dialektischem Wege — „wieder zurückgenommen“, so erhalten wir die Oper. Alles das sind bloß Spiegelfechtereien. Mit solchen Kunststücken des dialektischen Volteschlagens der Begriffe lockt man die Wahrheit nicht aus ihrer geheimnißvollen Tiefe heraus.

500. Weiter handelt es sich dann um den Fortgang von der Musik, welche „das ideale Reich der Kunst noch in seiner ersten, unmittelbaren und abstrakten, für sich selbst innerlich bleibenden und deshalb zu der übrigen Welt sich äußerlich verhaltenden Gestaltung zeigt“, zu den bildenden Künsten. Dies wird ganz einfach so gemacht, daß gesagt wird, „die Darstellung der endli-

¹⁾ S. 63.

„chen Welt, welche in der dramatischen Musik enthalten ist, bedürfe einer Bewährung nach Außen; und diese liege in den mimischen Elementen“. Das ist ungefähr von solcher Nothwendigkeit, als ob man den Begriff des Fisches konstruirte und daraus die Nothwendigkeit des Elements des Wassers folgern wollte, weil der Fisch es zum Schwimmen braucht. So werden hier die mimischen Elemente als begrifflich nothwendige gefordert, weil die Opernmusik sonst nicht möglich wäre. Auf diese Weise erhält Weisse den Begriff der *Orchestik*, d. h. des „mimischen Tanz- und „Geberdenspiels“. — Der Fortgang nun von dieser ganzen zeitlichen Reihe zur räumlichen ist schwieriger: er ist nur durch ein „Umschlagen des Begriffs“ zu bewerkstelligen ¹⁾: „die Kunst, die zu ihrer unmittelbaren und ersten Gestalt die zeitlich erscheinende Thätigkeit des Idealgeistes hatte, *muß*, weil diese Thätigkeit eine schöpferische ist, aus dieser Gestalt des Schaffens und Werdens in die Gestalt der Schöpfung oder des Daseins übergehen“. Wie also früher der Begriff der *Abstraction* durch hineingelegte Doppelsinnigkeit als der *deus ex machina* gebraucht wurde, um von der Instrumentalmusik zum Gesange u. s. f. weiter zu kommen, so muß jetzt der der *Schöpfung* zu gleichem Zweck herhalten, um aus dem Gebiet der Zeit in das des Raums hinüber zu gelangen. Was ist denn aber die dramatische Oper sammt ihren mimischen und tanzlichen Elementen, wenn sie keine *Schöpfung* ist? Etwa bloßes „Schaffen und Werden“? Wird die letzte Bedeutung festgehalten, so wird der Begriff des In-die-Erscheinung-Tretens überhaupt darin aufgehoben, d. h. die Aufführung nicht nur der Oper, sondern der Musik ist überhaupt unmöglich. Wird aber das In-die-Erscheinung-Treten — ob nach- oder nebeneinander, ist ganz indifferent — zugegeben, so ist auch der Begriff der Schöpfung, d. h. der Wirklichkeit, schon mitgesetzt, braucht also nicht erst gefordert zu werden. Es ist also wieder der Fisch, der das Wasser fordert.

Das ganze natürliche Verhältniß kehrt sich bei Weisse um: alle geistreichen Wendungen vermögen dieses Grundübel seiner Aesthetik nicht zu verdecken. Es ist unmöglich, daß bei solchem in sich unwahren Verfahren Weisse nicht mit sich in Widerspruch geräth. Man erinnere sich, daß er das zeitliche Dasein als die „unmittelbare Erscheinung des absoluten Geistes“ erklärte, um daraus die Musik als erste Kunst abzuleiten. Jetzt sagt er: „nur so bewährt sich der in der Schöpfung lebendige und durch sie zur Er-

¹⁾ II. S. 103.

„scheinung kommende Geist als der schöpferische, wenn er die „wirkliche Erscheinung der endlichen Dinge als sein Geschöpf aus „sich heraus zu setzen vermag“. Entweder also war seine „zeitliche Erscheinung“ überhaupt keine Erscheinung, oder er hat in ihr schon schöpferische Wirksamkeit gehabt. Was bedeutet also die Phrase: „Indem solchergestalt die Kunst aus der unmittelbaren „Erscheinung des Schöpfergeistes zur erscheinenden Schöpfung desselben wird, vertauscht sie die Zeitlichkeit mit der Räumlichkeit“ u. s. f., „d. h. die Musik wird plastische Kunst“ —? Wir haben hier also als die Differenz — d. h. einen Abgrund, nämlich den zwischen Zeit und Raum; zwei Begriffe, welche zwei Sphären diesseits und jenseits bestimmen sollen —: „unmittelbare Erscheinung des Schöpfergeistes“ und „erscheinende Schöpfung“. Nun ist aber schwer zu sagen, worin ihr Unterschied überhaupt liegt; denn was kann die *erscheinende Schöpfung* anders sein als die *Erscheinung des Schöpfergeistes* und in welcher Weise soll der Schöpfergeist zur Erscheinung kommen, wenn er sich nicht als *erscheinende Schöpfung* manifestirt?

Aus diesem Dilemma sehen wir keinen Ausweg. In seiner Anwendung auf die genannten Künste aber nimmt es diese Form an: Entweder ist die Musik keine Schöpfung, in der der Geist erscheint, oder die bildende Kunst ist geistlos; haben aber beide Antheil an beiden Faktoren, am erscheinenden Geiste und am erscheinenden Geiste, so sind sie beide auch mit gleichem Recht (wenn auch in verschiedener Form) Produkte derselben: von einem solchen abstrakten Unterschiede, wie ihn Weiße aufstellt, kann also keine Rede sein. Welchen Werth hienach hinsichtlich der substantiellen Wahrheit und demzufolge auch für die Ueberzeugung solche Dialektik habe, braucht nicht weiter erörtert zu werden.

In der That liegt der Werth der Weiße'schen Aesthetik nicht nur nicht in ihrer vorgeblichen Wissenschaftlichkeit, vielmehr lediglich in dem durch die Intuition errungenen Gehalt, sondern dieser wahrhaft spekulative Gehalt wird durch die dialektische Künstelei nur entstellt. — Nachdem nun Weiße den Begriff der bildenden Kunst auf die oben geschilderte Weise *bestimmt* hat, werden dann Architektur, Skulptur und Malerei in ähnlicher Art wieder als die drei Stufen derselben nach demselben Princip entwickelt, wobei wir nur bemerken wollen, daß für ihn (abweichend von seinem sonstigen Princip und gerade an der unrichtigen Stelle) die Malerei nur in *historische* und *Genremalerei* zerfällt, er mithin nur die Figurenmalerei kennt, während die *Landschaftsmalerei*, go-

schweige denn die *Thiermalerei*, das *Stilleben* u. s. f. gleichsam nur den Werth von Staffagendarstellungen haben. Es ist dies noch eine Reminiscenz der Winckelmann-Lessing'schen Kunstanschauung. — In der *Poesie* kehrt dann der Geist aus seiner Veräußerlichung in's Räumliche, aber bereichert durch dessen substanziellen Inhalt, in sich zurück, aber nicht als Musik, sondern zwar mit dem Element derselben, dem Ton, aber als artikulirtem Laut in der Sprache. In diesem Sinne vereinigt nun die Poesie die Künste der Zeitlichkeit und Räumlichkeit in sich zu einer höheren Einheit, deren vollendetster Ausdruck dann die dritte Stufe dieser Gattung, nämlich das Drama, ist. Daß er die eigentliche und höchste Bestimmung des Dramas darin sieht, daß es „Moment des religiösen „Kultus“ werde¹⁾), darf uns bei ihm nicht wundern. — Das dritte Buch, welches — wie bereits bemerkt wurde — vom Genius handelt, d. h. das Reich der Schönheit von seiner psychologisch-ethischen Seite betrachtet, müssen wir hier bei Seite lassen. In einem wahrhaft dialektischen System der Aesthetik wäre es nicht am Schlufs, sondern am Anfang der eigentlichen Philosophie der Kunst, nämlich an dem Punkte zu erörtern, wo die Frage nach dem allgemein-menschlichen Kunstbedürfnis sowohl in dessen anthropologischer wie geschichtlicher Bedeutung aufträte.

§. 63. II. Hegel.

1. Vorläufige Orientirung über die Bedeutung seiner Aesthetik.

501. Ueber den allgemeinen Standpunkt Hegel's, d. h. über die Stellung, welche sein System der Philosophie überhaupt als absoluter Idealismus gegenüber Fichte und Schelling einnimmt, ist oben²⁾, soweit es für das Verständniß seiner Aesthetik sowohl hinsichtlich ihres substanziellen Princips, wie hinsichtlich ihrer Methode erforderlich ist, das Nöthige bereits gesagt worden. Der Verfasser gegenwärtigen Buches bekennt hiemit seine, auf tiester Ueberzeugung von der Wahrheit des Hegel'schen Princips sich gründende Zustimmung zu demselben, sofern es in seiner Reinheit gefaßt wird, nämlich als der Gedanke, daß der dialektische Prozeß nichts Anderes sei als die Selbstbewegung der absoluten Idee selbst in der doppelten Richtung von Natur und Geist, d. h. also als einheitliche Verwirklichung des objektiven und subjektiven Geistes; und daß die dialektische Methode, wenn sie nichts weiter bezweckt als die

¹⁾ II. S. 353. — ²⁾ S. oben No. 484. (S. 940 ff.)

dieser Selbstbewegung der absoluten Idee adäquateste Form des spekulativen Denkens zu finden — dies ist aber nur durch eine Versöhnung der Induction mit der Deduction möglich —, in der That die allein wahrhafte Methode des Philosophirens überhaupt ist.

Allerdings ist zugegeben, daß Hegel, indem er das Denken aus seinem phänomenologischen Zusammenhange mit den andern Weisen des menschlichen Erkennens herausreißt, um es schlechthin als die Form der theoretischen Bewegung des Absoluten selbst hinzustellen, denjenigen Grenzpunkt überschritten hat, welcher durch die That-sache der Inkongruenz von Denken und Sprechen bestimmt wird. Die Sprache, als diese besondere Manifestationsweise der menschlichen Intelligenz überhaupt, ist zugleich das einzige Organ des Denkens, und darin liegt die subjektive Grenze des letzteren. Nur der in das Wort gefaßte Gedanke ist wahrhafter Gedanke, dadurch aber sogleich individuell gefärbt. Schon der Umstand, daß es nicht einmal eine allgemein-menschliche Sprache, sondern nur Nationalsprachen giebt, die sogar unter sich wieder viel Inkommensurables haben, bethätigt die Inkongruenz zwischen Sprechen und absolutem Denken. So kommen wir im Sprechen immer nur bis zu einem symbolischen Ausdruck des Denkens; dies aber hebt schon die Möglichkeit eines völlig den Inhalt eines absoluten Denkens deckenden Ausdrucks auf. Es darf nicht verhehlt werden, daß Hegel durch die Nichtberücksichtigung dieser unvermeidlichen Inkongruenz, durch welche alles Denken nur relativer Wahrheit fähig ist, oft dazu verleitet worden ist¹⁾, Aehnlichkeiten oder Differenzen bloßer (aus der Vorstellung stammender) Sprachklänge für solche des Denkens selbst zu nehmen und, ohne sie an dem Inhalt des reinen Denkens selbst zu prüfen, als begriffliche Momente zu verwenden. Nicht als ob die oft überraschende Tiefe des sprachlichen Instinkts für Bezeichnung nicht bloß konkreter Vorstellungen, sondern auch abstrakter Verhältnisse des Gedankens verkannt werden dürfte — Ausdrücke wie „Ur-Sache“, „Wirklichkeit“ und tausend andere beweisen die spekulative Bildungskraft wenigstens der deutschen Sprache zur Genüge —: allein es genügt nicht, zu zeigen, daß die Sprache solche spekulative Kraft überhaupt besitzt, sondern es muß auch für jeden besonderen Fall nachgewiesen werden, daß sich in ihm solche Kraft offenbart, d. h. daß er nicht etwa dem Gebiet der bloßen Anschauung anheimfällt. Geschieht dies nicht — und zu einem System völliger Gesetzmäßigkeit ist der spekulative Bildungsstoff der

¹⁾ Er gesteht dies auch in einer merkwürdigen Stelle der Logik ein (III. S. 171).

Sprache nur durch eine spekulative Sprachphilosophie zu erheben — so wird dadurch der Willkür ein Spielraum gelassen, dessen Grenzen gar nicht zu übersehen sind ¹⁾.

Es dürfte die Behauptung nicht zu gewagt sein, daß Hegel, wenn er die einzige Lücke, welche sein sonst vollständiges System der philosophischen Disciplinen besitzt, ausgefüllt, nämlich eine *Philosophie der Sprache* geschrieben hätte, dies für die korrekte Anwendung der dialektischen Methode von unberechenbarem Vortheil gewesen wäre; und es kann daher als ein in negativer Beziehung für ihn charakteristischer Umstand gelten, daß er, der sonst alle Gebiete der Wirklichungsweisendes subjektiven Geistes — Geschichte, Religion, Kunst, Sittlichkeit, Recht — als in sich notwendige organische Gestaltungsformen des Geistes behauptet, gerade dasjenige Gebiet, in welchem sich der subjektive Geist als denkender am reinsten und unmittelbarsten offenbart: die Sprache, als ein *Konglomerat willkürlicher Zeichen* betrachtete. Freilich, um in diesem Gebiet klar zu sehen, bedarf es noch eines anderen Studiums, als es die Geschichte der Natur oder die Natur der Geschichte erfordert. Die Natur steht fest, denn sie wiederholt sich fortwährend: es geht nichts in ihr verloren. In der Geschichte freilich geht viel verloren; aus der ältesten Zeit wissen wir wenig oder Falsches und Dunkles; aber wir haben uns nur an das Ueberlieferte zu halten und dies zu begreifen. Die Sprache dagegen ist in ihrer natürlichen Existenz nur als geschichtliche zu begreifen; freilich der Punkt, wo das Geistige sich zum Laut verkörpert, entzieht sich der Erfahrung, und doch dürfte erst eine Naturgeschichte der Sprache alle Räthsel des subjektiven Geistes lösen. Daneben aber enthält die Sprache ein in sich ebenso notwendiges Fortbildungsprincip wie das Denken selbst, denn der Sprachstoff ist nur das Substrat für die ewig zeugungskräftige Form. Dieses System der Sprachformation, oder Das, was man *Allgemeine Grammatik* nennt, basirt schließ-

¹⁾ Der Verfasser hat im Jahre 1846 — bei Gelegenheit seiner Doctorpromotion — eine kleine Schrift veröffentlicht „*De origine et formatione pronominum personalium et priorum numerorum, aliarumque, quae huc pertinent, notionum etc.*“, worin er den Versuch gemacht, diesen spekulativen Bildungstrieb der Sprache an einer bestimmten Begriffssphäre, nämlich dem Ich, Du und Er als dem „Eins“, „Zwei“ und „Drei“ nachzuweisen, und er ist auch noch heute von der Richtigkeit gewisser Parallelisirungen z. B. des „Mein“ mit dem subjektiven Meinen (*meus, ho-min-s, meus u. s. f.*), das „Du“ mit dem Zweifeln (*dubito, διαίω*, als der Differenz u. s. f.) überzeugt. Eben-dabin gehört seine Schrift über „Die Elemente der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldt's“, worin der erste Grundstein zu einem System der Sprachphilosophie gelegt wurde ohne daß man ihn bis jetzt zur Ausführung eines Gebäudes benutzt hat. — In der Einleitung zum II. Theil dieses Werkes wird hierauf näher zurückgekommen werden.

lich auf einem metaphysischen Princip, welches nicht nur den Lebenskeim der Sprachfähigkeit, sondern auch den der Denkfähigkeit enthält: und dies ist der eigentliche Gegenstand der Sprachphilosophie. *Sprachphilosophie* in echtem Sinne gefaßt ist, streng genommen, die Vorbedingung der Philosophie überhaupt, und erst wenn wir eine wahrhaft spekulative Sprachphilosophie besitzen, darf man hoffen, daß jede Willkür aus der Philosophie verbannt und die echte dialektische Methode durchgeführt werden kann¹⁾. Von solcher Willkür ist auch die Hegel'sche Anwendung der dialektischen Methode nicht frei. Sie zeigt sich besonders darin, daß er zwar, wo er sich einem ihm geläufigeren Gebiet gegenüber befindet, wie der Religion, dem Recht u. s. f. mit bewundernswürdiger Klarheit und Sicherheit philosophirt und mit einer Feinheit und Schärfe der Intuition zu Werke geht, welche eben ihr Regulativ der Methode in der Beherrschung des substantziellen Gehalts besitzt; daß dage-

¹⁾ Diesem Gefühl für das inkommensurable Verhältniß zwischen Begriff und Wort, überhaupt zwischen Denken und Sprechen, begegnen wir daher öfter in der Geschichte der Philosophie, selbst im Alterthum. In neuerer Zeit hat ihm besonders der alte Hamann, der von Hegel und der dialektischen Methode noch nichts wußte, einen energischen Ausdruck gegeben, der sich zunächst gegen die Kantische Sprachtechnik richtete. Obgleich er, im tiefsten Dogmatismus befangen, sich nicht zu dem Gedanken einer absoluten Einheit im Denken selbst zu erheben vermochte, enthalten seine Ausfälle gegen die Unfähigkeit der Sprache, die volle Wahrheit zum Ausdruck zu bringen, doch viel Wahres. Er sagt von der *Kritik der reinen Vernunft*, sie „hänge von einem logischen Spinnweben ab“, wirft ihr „gewaltsame Entkleidung wirklicher Gegenstände zu nackten Begriffen und bloß denkbaren Merkmalen“ vor und bemerkt dann — in einem Briefe an Jakobi (s. Jakobi's Werke Bd. IV. Abthl. 3. S. 47. 348—353) im Allgemeinen: „Wortkram ist der Erbschaden alles Philosophie. Die Sprache ist die wachserne Nase, die du dir selbst angedreht . . . Die ganze Philosophie ist Grammatik, Vernunft ist für mich ein Ideal, dessen Dasein ich voraussetze, aber nicht beweisen kann durch das Gespenst der Erscheinung der Sprache und ihrer Worte“. Und an einer andern Stelle (Schriften Thl. VI. S. 365 u. öfter): „Sprache ist Organon und Kriterium der Vernunft. Reden ist Uebersetzen der Gedanken in Worte“ (mehr gut), „Sachen in Namen, Bilder in Zeichen. Vernunft ist Sprache: *λόγος*, Philosophie „Ausprache“; ferner (VII. S. 5—6): „Die Vernunft will sich unabhängig von der Erfahrung und deren alltäglicher Induction machen. Receptivität der Sprache und Spontaneität der Begriffe! Aus dieser doppelten Quelle der Zweideutigkeit schöpft die reine Vernunft alle Elemente der Rechthaberei. Die Metaphysik mißbraucht alle Wortzeichen und Redefiguren unsrer empirischen Erkenntniß zu lauter Hieroglyphen und Typen idealischer Verhältnisse und verarbeitet die Biederkeit der Sprache in ein so sinnloses, läufiges, unstetes, unbestimmbares Etwas = x, daß nichts als ein windiges Sausen, ein magisches Schattenspiel, höchstens der Talisman eines transcendentalen Aberglaubens an *entia rationis*, ihre leeren Schläuche und Lösung, übrig bleibt. Nicht nur das ganze Vermögen zu denken beruht auf Sprache, sondern Sprache ist auch der Mittelpunkt des Mißverständes der Vernunft mit ihr selbst. Laute und Buchstaben sind reine Formen a priori, in denen keine Empfindung oder Begriff eines Gegenstandes angetroffen wird . . . (S. 360.) Bei mir ist nicht sowohl die Frage: Was ist Vernunft? sondern vielmehr: Was ist Sprache? und hier vermute ich den Grund aller Paralogismen und Antinomien, die man jener zur Last legt. Daher kommt es, daß man Wörter für Begriffe und Begriffe für die Dinge selbst hält. In Worten und Begriffen ist keine Existenz möglich, welche bloß den Dingen und Sachen zukommt.“

gen, wo er eine Sphäre behandelt, der er ferner steht, in die er sich nicht der Art hineingelegt hat, daß ihm keine Details unbekannt geblieben sind, eine Verdunkelung der Intuition bei ihm eintritt, die ihn sogleich in eine falsche Richtung bringt. Meist zwar lenkt er wieder ein und um, aber selbst dieses Umlenken ist nur durch einen gewissen Gewaltakt möglich und erscheint daher ebenfalls als Willkür. Was daher an tiefer Einsicht in das Wesen der Kunst und der Künste in seiner *Aesthetik* sich findet — und der Reichthum an echt spekulativen Gedanken und fruchtbaren Ideen ist darin wahrhaft bewundernswürdig — verdankt Hegel doch auch weniger seiner Dialektik als seiner Intuition. Aber weil diese Intuition nicht nach allen Richtungen hin gleich substantiell erscheint und wirksam ist, fehlt dem Ganzen doch die objektive, in sich abgeschlossene Nothwendigkeit eines lebendigen Organismus, abgesehen von manchen Verirrungen, wie z. B. in Hinsicht der Gliederung der Künste und in andern Punkten, die wir aufzeigen werden.

2. Grundlegung und Eintheilung der Aesthetik.

a) Allgemeiner Plan der Hegel'schen Aesthetik.

502. Was gewöhnlich bei der Hegel'schen Aesthetik¹⁾ zunächst in's Auge gefaßt zu werden pflegt, ist dies, daß er das Schöne, sofern es Gegenstand der Philosophie ist, nur als das Kunstschöne fasse, d. h. daß er das Naturschöne ausschliesse. Nun definirt zwar Hegel gleich im Anfange die Aesthetik als *Philosophie der Kunst* und setzt sogar hinzu, daß „durch diesen Ausdruck sogleich das „Naturschöne ausgeschlossen werde“; allein abgesehen davon, daß er diese Bestimmung dahin einschränkt, daß das Kunstschöne deshalb wesentlich oder hauptsächlich Gegenstand der Aesthetik sei, weil es „höher stehe als das Naturschöne“ — es stehe aber deshalb höher, weil es „die aus dem Geiste geborne und wiedergeborne „Schönheit sei“ —, so braucht blos darauf hingewiesen zu werden, daß er im ersten Theil, welcher von der Idee des Schönen überhaupt handelt, dem Naturschönen ein ganzes, nämlich das zweite von den drei Kapiteln dieses Theils, widmet, um solche Ansicht zu widerlegen. Daß das Naturschöne aber nur als Vorstufe des Kunstschönen zu betrachten sei, dürfte wohl Niemand anzweifeln wollen.

Dies ist also kein gerechtfertigter Einwurf gegen sein System; im Gegentheil darf man sogar behaupten, daß Hegel — nach den apho-

¹⁾ *Vorlesungen über Aesthetik*, Herausgegeben von Hotho. 3 Bände. Berlin 1849. (Duncker & Humblot.)

ristischen und mehr aus der poetischen Anschauung geschöpften Bemerkungen Herder's über das Naturschöne und dessen verschiedene Formen — der Erste gewesen ist, welcher das Naturschöne mit Bewußtsein als Gegenstand der philosophischen Betrachtung in die Aesthetik eingeführt hat, da es vor ihm gleichsam sich von selbst zu verstehen schien, als ob von dem Naturschönen entweder gar nicht oder nur beiläufig in der Aesthetik die Rede sein dürfe. Auch die andere Rederei von einer „Einordnung der Schönheit in den dialektischen Weltplan“, als worauf es Hegel bei seiner Aesthetik besonders angekommen sei, ist eine der vom bornirten Realismus aufgetragenen Tendenz-Phrasen, welche auf eine Ironisirung des Hegel'schen Princip's abzielen, aber damit nichts erreichen als die Darlegung ihrer eigenen philosophischen Impotenz. Sondern der allerdings vorhandene und in seinen Konsequenzen leider sehr gewichtvolle Fehler Hegel's beruht in etwas ganz Anderem. Nachdem er nämlich im ersten Theil ganz richtig die Idee des Schönen in ihren dreifachen Stufengang 1) als Schönheit überhaupt, 2) als objektives Dasein der Idee des Schönen in der Naturschönheit, 3) als subjektives Dasein derselben im Ideal entwickelt, hätte er nunmehr das Ideal in seiner Grundsubstanz als allgemein-menschliches Kunstbedürfnis fassen und als solches nach seinen beiden Seiten als geschichtliches *Kulturideal* und als *Kunstideal* entwickeln müssen, woraus dann die anthropologischen und psychologischen Momente beider Seiten sich ergeben hätten, um schließlich in der „Idee des künstlerischen Schaffens“ auszumünden, welche der konkreteste Begriff, weil das Resultat der ganzen Metaphysik des Schönen, und dadurch zugleich die Basis für die Philosophie der Kunst im engeren Sinne ist. — Statt dessen verläßt er diesen durch den Begriff selbst geforderten Gang der Entwicklung, um schon im dritten Kapitel des ersten Buches, d. h. in dem Abschnitt über das *Ideal*, weil er dieses sogleich als Kunstschönes faßt, Fragen zu behandeln, die durchaus erst in den besonderen Theil, d. h. in die Philosophie der Kunst, gehören.

Der zweite Theil soll dann die „Entwicklung des Ideals zu den „besonderen Formen des „Kunstschönen“ behandeln, greift also eigentlich wieder auf Früheres zurück. Hier werden in den drei Abschnitten die *symbolische Kunstform*, die *klassische Kunstform* und die *romantische Kunstform* betrachtet. Der Ausdruck *Kunstform* ist nicht glücklich gewählt; es müßte, da hier von etwas Objektivem die Rede ist, nämlich von dem Naturdasein des geschichtlichen Kulturideals, *Anschauungsform* heißen. Die Folge davon ist, daß Hegel den Be-

griff einmal in dem einen, substantziellen, sodann in dem andern, formalen, Sinne nimmt. So betrachtet er in der symbolischen Kunstform 1) die unbewusste Symbolik, 2) die Symbolik der Erhabenheit, 3) die bewusste Symbolik der vergleichenden Kunstform — wo jedes einfache Eintheilungsprincip fehlt. Denn die *Kunstform* ist, wie sie hier überhaupt zu fassen wäre, nur unbewusst, d. h. nur substantziell in der Kulturgeschichte vorhanden, und wenn sich damit die Kunst verbindet, wie in der Religion, wo sie als Dienerin erscheint, so ist diese Verbindung hier eine gar nicht in Frage kommende. Es ist allenfalls, um ein Beispiel anzuführen, möglich, die im ersten Kapitel dieses Abschnitts behandelten Gegenstände, wie die *Religion Zoroaster's*, den *ägyptischen Thierdienst* u. s. f. mit denen im zweiten Kapitel behandelten der *Indischen Poesie*, der *christlichen Mystik* u. s. f. zu parallelisiren, nimmermehr aber mit denen des dritten, welche wirkliche Kunstformen im engeren Sinne, und zwar wesentlich poetische, enthält, wie *Fabel, Räthsel, Metapher, das Lehrgedicht, das alte Epigramm* u. s. f. — Hier fehlt also die innere organische Verknüpfung. Dennoch enthält gerade dieser Theil, der sich bis weit in den zweiten Band hinein erstreckt, ein außerordentlich reiches Material von tiefen, aus der Kulturgeschichte geschöpften Anschauungen über die genetische Entwicklung des allgemeinen-menschlichen Kulturideals. — Der dritte Theil behandelt dann das „System der einzelnen Künste“ selbst, so daß eigentlich Das, was man speciell unter Kunstphilosophie versteht, nämlich die Entwicklung der Elemente der künstlerischen Anschauung und die Grundformen der schaffenden Phantasie, nicht mehr in Frage kommt, da es bereits im ersten Theil vorweg genommen ist, während vielmehr hier seine Stelle wäre. Hegel giebt den Inhalt der drei Theile seiner Aesthetik am Anfange des dritten¹⁾ selbst folgendermaßen an: Der erste betreffe „den allgemeinen Begriff und die Wirklichkeit „des Schönen in Natur und Kunst: das wahre Schöne und die wahre „Kunst, das Ideal in der noch unentwickelten Einheit seiner Grundbestimmungen, unabhängig von seinem besonderen Inhalt und seinen unterschiedenen Erscheinungsweisen“ (allein was heißt *Kunst* unabhängig von besonderem Inhalt und vom Unterschied der Erscheinungsweise? das ist ein leerer Begriff). — „Diese in sich gediegene „Einheit des Kunstschönen entfaltet sich“ (im zweiten Theil) „in „sich selbst zu einer Totalität von Kunstformen, deren Bestimmtheit zugleich eine Bestimmtheit des Inhalts war, welchen der

¹⁾ *Aesthetik* II: S. 248.

„Kunstgeist aus sich selbst zu einem in sich gegliederten System schöner Weltanschauungen des Göttlichen und Menschlichen hervorzubilden hatte. Was diesen beiden Sphären noch fehlt, ist die Wirklichkeit im Element des Aeußerlichen selber“... und so ist drittens „noch der Kreis des im Element des Sinnlichen sich verwirklichenden Kunstwerks zu überschauen.“

Auf diesem letzten Standpunkt also, der gegen den ersten (allgemeinen) und zweiten (besonderen) als der individuelle bezeichnet werden kann, sollte eigentlich überhaupt erst von *Kunst* die Rede sein. Daß Hegel diesen Ausdruck auch für den allgemeinen (anthropologischen) und besonderen (kulturgeschichtlichen) Begriff des Ideals anticipirt, giebt von vorn herein seiner Betrachtung eine zweideutige Wendung und verleitet ihn oft zur Verwechslung der verschiedenen Seiten. Bei ihm ist so alles *Kunst*: das kulturgeschichtliche Ideal, die schöne Anschauung, der Spieltrieb, der Trieb des Gestaltens und dann auch Das, was man specifisch unter „Kunst“ versteht. Dieser Mangel an strenger Unterscheidung der verschiedenen Seiten und Momente des Schönen breitet über das Ganze seiner Aesthetik einen Schleier der Unsicherheit und Zufälligkeit, welcher nicht bloß äußerlich für den Leser vorhanden ist, sondern, wie wir sagen müssen, ihm selber oft die Wahrheit verhüllt; was sich namentlich 1) in der mangelhaften Eintheilung überhaupt, 2) darin erkennen läßt, daß bei ihm von einer metaphysischen Entwicklung der ästhetischen Grundbegriffe, z. B. was *schön*, *erhaben*, *anmuthig*, *reizend*; was *häßlich* u. s. f. sei, eigentlich — im Zusammenhange wenigstens — gar nicht die Rede ist.

503. Das „System der einzelnen Künste“, welches wir unten noch näher betrachten werden, entspricht nun genau, aber nicht ohne bedenklichen Zwang, jener im zweiten Theil gegebenen Eintheilung der *Kunstformen* in symbolische, klassische und romantische —; Ausdrücke, die durchaus unadäquat gegen den dadurch gesetzten Inhalt sind, abgesehen davon, daß auch bei ihnen ein einfaches Eintheilungsprincip fehlt. Hier wird nun die Verwirrung geradezu zum Widerspruch mit sich selbst. Denn sofern es nur drei kulturgeschichtliche Kunstformen giebt, nämlich eben die symbolische, die klassische und die romantische, müssen sich auch die Künste diesem Stufengang unterordnen: so wird die Architektur wesentlich *symbolische*, die Plastik wesentlich *klassische* Kunstform, während Malerei, Musik und Poesie zusammen der *romantischen* anheimfallen. Streng genommen dürfte es so nur orientalische Baukunst, nur griechische Plastik, nur christliche Ma-

lerei, Musik und Poesie geben, während Hegel selbstverständlich doch auch klassische und romantische Architektur und umgekehrt orientalische und klassische Poesie behandelt. Dieser Widerspruch deutet zu sichtbar auf einen organischen Fehler im System selbst, als daß darüber noch ein Zweifel obwalten könnte. Dennoch liegt — um ihm nicht Unrecht zu thun — darin das Wahre, daß zwar nicht die Architektur im Orientalismus, die Plastik im Hellenismus, die Malerei u. s. f. im Christianismus, sondern umgekehrt die orientalische Kunst in der Architektur, die griechische in der Plastik, die christliche in der Malerei kulminirte. Man kann dies auch so ausdrücken, daß die orientalische Kunst wesentlich auf architektonischer Anschauung, die griechische auf plastischer, die christliche auf malerischer basire, so daß auch die anderen Kunstgattungen, z. B. die Plastik und Malerei, im Orient einen wesentlich *architektonischen*, die Architektur, Malerei, Poesie u. s. f. in der Antike einen wesentlich *plastischen*, alle Künste aber in der christlichen Zeit einen wesentlich *malerischen* Charakter haben; wobei freilich die Ausdrücke *architektonisch*, *plastisch*, *malerisch* in einem viel weiteren als dem gewöhnlichen Sinne genommen sind. Schiller, der nur die antike und die moderne Poesie im Auge hatte, bezeichnete diesen Gegensatz mit *naïve* und *sentimental*, was wir hier als plastisch und malerisch ausdrückten. Der Sinn ist aber offenbar derselbe, und auch Hegel meint im Grunde nichts Anderes. —

Ein Punkt ist hiebei noch zu erwähnen, der für seine ästhetische Anschauung charakteristisch und auch an sich von großer Bedeutung ist. Man hat ihm vorgeworfen, daß er als die höchste Spitze aller Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung das antike Ideal betrachte, zu welchem die symbolische Kunstform nur hinleite, während die romantische bereits darüber hinausgehe. Hegel drückt dies kurz so aus: „Die Idee kann in einem dreifachen Verhältniß zu ihrer Gestalt im Gebiet der Kunst stehen.“ Diese drei Verhältnisse sind eben die symbolische, klassische und romantische Kunstform und „bestehen im Erstreben, Erreichen und Ueber-schreiten des Ideals, als der wahren Idee der Schönheit“¹⁾. Aber es liegt auch hierin das Wahre, daß, wenn man unter *Schönheit* die völlige gleichwerthige Durchdringung von Geist und Natur, von Idee und Form, d. h. die absolute Harmonie von Seele und Gestalt, ohne Ueberwiegen, sei es des Stofflichen (wie im Orient),

¹⁾ Einleitung S. 103. 104.

sei es des Geistigen (wie im Christenthum), versteht, offenbar diese Stufe der absoluten Schönheit nur in der hellenischen Plastik erreicht ist. Von da ab beginnt der Geist das Uebergewicht zu gewinnen, so daß von einem Gleichgewicht der beiden Momente, also auch von einer *höchsten Schönheit* nicht mehr die Rede ist¹⁾. Lessing's Axiom, „die Kunst habe keinen andern Zweck als die „Schönheit“, ist deshalb ein bloßer Anachronismus und nur dadurch zu erklären, daß er überhaupt alle Kunst, namentlich die Malerei, lediglich unter dem Gesichtspunkt der Plastik betrachtete. Von diesem Anachronismus hat man sich bis zu den Schlegel's herab, die als Aufgabe der modernen Kunst das *Interessante*, d. h. den charakteristischen Ausdruck, hinstellten, nicht frei machen können. Ja, er spukt auch noch in Schleiermacher, Weiße, Solger und in andern theosophischen und theosophistischen Aesthetikern nach, die ihn freilich mit der platonischen Idee in Verbindung brachten.

Dies wäre im Allgemeinen über die Gesamtanlage der Hegelschen Aesthetik zu sagen; wir haben nun noch einige Punkte der besonderen Disposition zu betrachten.

b) Verhältniß der Kunst zur Religion und Philosophie.

504. Es ist oben gezeigt, daß Hegel im ersten Buch in ganz korrekter Weise die drei Stufen des Schönen, nämlich des *Begriffs der Schönheit überhaupt*, sodann des *Naturschönen* und des *Ideals* behandelt; andererseits aber ist nicht zu leugnen, daß er die ziemlich umfangreiche Einleitung dazu benutzt, den Begriff der Kunst vorweg in Betracht zu ziehen, von der Voraussetzung ausgehend, daß die Aesthetik wesentlich *Philosophie der Kunst* und das Schöne, welches sie zu behandeln habe, vornehmlich, wenn nicht ausschließlich das *Kunstschöne* sei. Es steht also in gewisser Beziehung im Widerspruch dazu, daß er trotzdem dem Naturschönen ein ganzes Kapitel widmet, während er in der Einleitung bemerkt, man fühle sich „bei der Naturschönheit zu sehr im Unbestimmten und ohne Kriterium, und deshalb würde eine Zusammenstellung der Reiche der Natur unter dem Gesichtspunkt der Schönheit zu wenig Interesse darbieten.“ Indem er nun aber einmal die Aesthetik speciell als „Philosophie der Kunst“ definiert, schien es allerdings geboten, den Begriff der *Kunst* in ganz allgemeinem Sinne, nämlich zunächst hinsichtlich seines Werthes überhaupt als eines philosophischen Objekts, in Betracht zu ziehen. Und so stoßen

¹⁾ Vergl. oben S. 257 ff.

wir denn bei ihm schon hier in der Einleitung vielfach auf tiefe Gedanken, die aber bereits mitten aus der Wissenschaft selbst geschöpft, also hier ohne Vermittlung und ohne nähere Begründung ausgesprochen werden. Sofern man aber erwägt, daß Hegel's Aesthetik aus Vorlesungen besteht, welche vor allen Dingen wesentlich auf die Orientirung der Zuhörer über den richtigen, d. h. den von ihm als allein wissenschaftlich betrachteten Standpunkt zu rück-sichtigen haben — ohnehin aus Vorlesungen, deren Herausgabe durch eine fremde Hand besorgt worden ist —: so wird man über diesen scheinbaren Mangel an Systematik um so leichter milde denken können, als er es später an der nöthigen Begründung der hier vorweg genommenen Begriffe und Vorstellungen nicht fehlen läßt.

Das Erste nun, was er hervorhebt, und was einigermaassen an Solger's Anschauung erinnert (wie denn in der That Solger ihm am nächsten steht) ist der Gedanke, daß die Kunstschönheit nicht nur ein relativ-Höheres gegen die Naturschönheit ist, sondern daß, „da „der Geist erst das Wahrhaftige, alles in sich Befassende ist, alles „Schöne nur insofern wahrhaft schön ist, als es dieses Höheren theil- „haftig und durch dasselbe erzeugt erscheint“. . . „In diesem Sinne“ — sagt er — „ist das Naturschöne nur ein Reflex des dem Geiste „angehörigen Schönen, also eine unvollkommene, unvollständige Weise, „eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste selbst enthalten „ist“. Dies ist die eine Seite: das Schöne hat nur als Geistiges wahrhaften Gehalt. Das Zweite ist dann die andere, formale, Seite: das Schöne, obschon dem Gehalt nach ein rein Geistiges, hat doch nicht als Geistiges, d. h. als Gedanke, zu erscheinen, sondern durch- aus in der Form der Sinnlichkeit. Indem es aber als Geistiges und nur als solches in sinnlicher Form erscheint, ist dieses Sinnliche gegen das Geistige nur Schein: und dieser Schein ist nach der Seite der Endlichkeit die eigentliche Wirklichkeit des Schönen, oder — wie Hegel so schön sagt —: „das Schöne hat sein Leben in „dem Scheine“¹⁾. Er unterscheidet dann sogleich, wenn auch nur in vorläufiger Weise, diesen *Schein* von der bloßen Täuschung, als auf welche es beim Schönen nicht abgesehen sei; sondern der Schein habe vielmehr die positive Bedeutung, daß die Idee erscheint, im Sinnlichen zur Erscheinung kommt. So stellt sich die Kunst, als die Verwirklichung dieses Scheinens der Idee, als eine positive Offenbarungsweise des Geistes überhaupt „mit der Religion und

¹⁾ Einleitung S. 7.

„der Philosophie in einen gemeinschaftlichen Kreis“ und ist mithin neben diesen „eine Art und Weise, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen“. —

Durch diese erhabene Auffassung, der Kunst entrückt Hegel diese ganze Sphäre mit einem Schlage dem Gebiete der bornirten Reflexion, auf welchem solche Fragen wie: „ob die Kunst in der Nachahmung bestehe“, gestellt werden. Den Bruch zwischen der „Tiefe der übersinnlichen Welt, in welche der Gedanke dringt und welche er (in der Religion) zunächst als ein Jenseits dem unmittelbaren Bewußtsein und der gegenwärtigen Empfindung gegenüber aufstellt“, und dem „Diesseits der sinnlichen Wirklichkeit und Endlichkeit, welcher sich die Freiheit der denkenden Erkenntnis (in der Philosophie) enthebt: diesen Bruch, zu welchem der Geist fortgeht, heilt er ebenso auch wieder, indem er aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende „Mittelglied zwischen dem bloß Aeußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens, erzeugt“. Man möchte vergeblich nach einer zugleich würdigeren und tieferen Auffassung des Wesens und der Bestimmung der Kunst suchen, als sie hier von Hegel ausgedrückt wird, indem er sie mit der Religion und Philosophie — und zwar als versöhnende Vermittlerin zwischen Beiden — in ein gleichberechtigtes Verhältniß stellt. Dennoch ist hiebei darauf aufmerksam zu machen, daß der Begriff *Kunst* hier durchaus in allgemeinem Sinne als die menschliche Fähigkeit, schön anzuschauen und das Leben schön zu gestalten, gefaßt wird, ohne daß schon Das, was man speciell unter künstlerischer Production versteht, darunter verstanden wäre. So gewinnt eigentlich die Parallele von Kunst, Religion und Philosophie eine ganz andere Bedeutung, als man ihr ohne weitere Reflexion beimessen möchte.

Auf dieses Verhältniß geht Hegel dann näher ein, indem er nun allerdings betont, daß die Philosophie nicht nur als das Bewußtsein des in der Religion für die Empfindung ausgedrückten substantiellen Gehalts das Höhere gegen diese ist, sondern daß sie auch gegen die Kunst, als Bewußtsein des in dieser für die Anschauung gestalteten ideellen Inhalts, die Befriedigung eines höheren Bedürfnisses des Geistes enthält. Namentlich zeigt er dies als Gesetz des geschichtlichen Fortgangs des Geistes, sofern der moderne Geist gegen den mittelalterlichen (religiös empfindenden)

und antiken (künstlerisch anschauenden) wesentlich denkender, reflektirender Geist geworden ist. Sehr richtig bemerkt er daher¹⁾, daß „die Wissenschaft der Kunst darum in unserer Zeit noch viel „mehr Bedürfnis als zu den Zeiten ist, in welcher die Kunst für „sich als Kunst schon reelle Befriedigung gewährte“²⁾: eine Bemerkung, die also den Begriff *Kunst* nicht mehr im allgemeinen, sondern im spezifischen Sinne nimmt. Solches Schwanken zwischen verschiedenen Bedeutungen, die in denselben Ausdruck gefaßt werden, zieht sich übrigens durch das ganze Werk hindurch.

In allen diesen vorläufigen Gedanken der Einleitung spiegelt sich nun bereits die gesammte Grundanschauung, die sich in dem System der Hegel'schen Aesthetik auseinanderlegt, wieder, gleichsam wie in der Ouverture die Grundstimmung der ganzen Oper angedeutet wird. — Der weitere Inhalt der Einleitung betrachtet dann die verschiedenen Stellungen, welche das anschauende Subjekt — Laie, Historiker, Philosoph — zur Kunst einnehmen kann, worauf eine kurze Kritik der hauptsächlichsten ästhetischen Principien von Kant bis auf Solger herab gegeben wird, wobei besonders die Schlegel ihrer Eitelkeit und Hohlheit wegen scharf gegeißelt werden. Dies hat jedoch für uns hier kein näheres Interesse. Was endlich die die Einleitung abschließende Eintheilung betrifft, so ist davon schon oben die Rede gewesen.

c) Die Kunstidee im Gegensatz zur logischen Idee und zur Naturidee.

505. Die Stellung, welche Hegel der Kunst in der Einleitung zwischen der Religion und der Philosophie einräumte, beruhte auf der Voraussetzung, daß sie wie diese eine Offenbarungsweise des subjektiven Geistes sei. Hier — im Anfange des ersten (allgemeinen) Theils — läßt er nun die *Kunst* als diese Verwirklichungsform fallen, um die Kunstidee außerhalb dieser gemeinschaftlichen subjektiven Basis ihrem objektiven Inhalte nach einerseits zur logischen Idee andererseits zur Naturidee in Gegensatz zu stellen. Der Gegensatz zur ersteren involvirt eine Verwandtschaft mit der Naturidee, sofern die Kunstidee wesentlich das Moment des Daseins hat, der Gegensatz zu der zweiten involvirt ebenso eine Verwandtschaft mit der logischen Idee, mit welcher sie die Ange-

¹⁾ Einleitung S. 16. — ²⁾ Wir gehen sogar noch weiter bis zu der Behauptung, daß, weil auch die moderne Kunst im Verhältniß zu den früheren Entwicklungsperioden ein reflexives Moment in sich hat, die Aesthetik heutzutage auch in praktischer Beziehung von Bedeutung für dieselbe werden muß, wenn sie sich wahrhaft regeneriren will. (Siehe Schluß unseres Vorworts.)

hörigkeit an das subjektiv-geistige Gebiet theilt. So stellt sich die Aesthetik zwischen die Logik und die Naturphilosophie in die Mitte; zugleich erweist sich daraus das bestimmte Verhältniß der Kunst zur Religion und zur Philosophie einerseits und zur Natur andererseits. Im Bereich des subjektiven Geistes handelt es sich um ein Erfassen des Endlichen in seiner unendlichen Substantialität überhaupt. Dies kann in drei Formen geschehen, die ebensoviele Stufen oder Seiten des Bewußtseins darstellen: als anschauendes, als vorstellendes und als denkendes Bewußtsein — und die entsprechenden Formen desselben sind eben Kunst, Religion und Philosophie. Aber sie sind nicht getrennt, sondern gehen in einander über, namentlich die Kunst zur Religion: so sind „die Dichter und Künstler der Griechen „die Schöpfer ihrer Götter geworden“¹⁾.

Was zweitens die Stellung der Kunst zur Natur betrifft, womit wir die Sphäre des subjektiven Geistes als gemeinschaftliche Basis verlassen, so fordert die Bestimmung dieses Verhältnisses ein Zurückgehen auf das ihnen Gemeinsame, nämlich auf das Schöne überhaupt. So wird Hegel also schließlic doch aus der von ihm freiwillig und willkürlich der ästhetischen Idee aufgezwungenen Beschränkung auf das Kunstschöne zu einem allgemeineren Begriff fort- oder vielmehr zurückgetrieben. Denn wenn auch das Kunstschöne das Höhere gegen das Naturschöne und erst die wahrhafte Realisation der ästhetischen Idee ist, so fordert die Bestimmung der letzteren zunächst doch eine Abstraction davon, weil nur dadurch, daß jene Abstraction ausdrücklich aufgehoben, d. h. aus ihrer Besonderung zur höheren Einheit gebracht wird, es möglich wird, zum Kunstschönen als konkreter Idee fortzuschreiten. Er sagt daher selbst²⁾: „Um zur Idee des Kunstschönen ihrer Totalität „nach zu gelangen, müssen wir drei Stufen durchlaufen, deren erste „sich mit dem Begriff des Schönen überhaupt, die zweite mit „dem Naturschönen, dessen Mängel die Nothwendigkeit des „Ideals als des Kunstschönen darthun werden, die dritte endlich mit „dem Ideal in seiner Verwirklichung als die Kunstdarstellung „desselben im Kunstwerk beschäftigt“. — Indem er so den ersten Fehler, nämlich den einer Beschränkung des Schönen auf das Kunstschöne wieder gut macht, verfällt er sogleich wieder in einen zweiten ähnlichen. Es ist merkwürdig, wie Hegel immer in seinem Denken zum Konkreten drängt, selbst wo es noch gar nicht an der Zeit ist. So, wie er oben statt des Schönen überhaupt immer schon

¹⁾ *Aesthetik* I. S. 131. — ²⁾ S. 134.

das *Kunstschöne* nennt und dadurch gezwungen wird, es wieder aufzugeben, wo es sich um die dialektische Nothwendigkeit des Fortgangs handelt, so greift er hier in der dritten Stufe wieder zu weit in's Konkrete hinüber. Denn in der That handelt es sich auf dieser Stufe noch gar nicht um die Kunstdarstellung, noch weniger um das Kunstwerk, sondern lediglich um die erste, allgemeinste Verwirklichung des *Ideals* als menschlicher Schönheitsanschauung überhaupt, oder um Das, was man schlechthin *Kunstbedürfnis* nennen kann, und was sich dann weiter, anthropologisch wie kulturgeschichtlich, als objektive Existenz des Schönen und zuletzt erst als subjektive d. h. als Kunst im engeren Sinne verwirklicht. Er hätte sich also in dieser dritten Betrachtungsweise lediglich auf die allgemeinen Formen der ästhetischen Anschauung überhaupt beschränken müssen, um dann zur Besonderung derselben nach der objektiven Seite als geschichtlichen Ideals (im zweiten Theil) und nach der subjektiven als Philosophie der Kunst und als Theorie der Künste (im dritten Theil) überzugehen. Statt dessen wird in diesem dritten Kapitel, das nur den allgemeinen Titel *Vom Ideal* tragen sollte, aber fälschlich den Titel „Vom Kunstschönen oder dem „Ideal“ trägt, gehandelt: A. Vom Ideal als solchem — und hier ist denn schon sogleich von der Kunst und ihren realen Unterschieden die Rede, von holländischer Genremalerei u. s. f. — B. Von der Bestimmtheit des Ideals: hier wird plötzlich der Boden der Kunst verlassen und vom *Göttlichen*, von *Situation*, *Handlung* u. s. f. gesprochen. — C. Vom Künstler: hier wird von *Phantasie*, *Genie*, *Objektivität der Darstellung*, ja von *Manier*, *Styl* und *Originalität* gehandelt. — Vergleicht man nun diesen Schluß des ersten Buches mit dem Anfang des zweiten, der uns ganz und gar in die kulturgeschichtliche Betrachtung der allgemein-menschlichen Kunstanschauung hineinzieht, so erkennt man, daß Hegel wieder über die Betrachtung der subjektiven Kunstthätigkeit einen weiten Schritt rückwärts zum Allgemeinen machen muß, um die objektive, gleichsam natürliche Seite der ästhetischen Anschauung im Menschen und der Menschheit in's Auge fassen zu können. Der Fehler liegt, wie bemerkt, darin, daß er von vornherein das ästhetische Gebiet zu beschränkt als das subjektiv-künstlerische faßt, oder vielmehr, daß er unter *Kunst* bald etwas Allgemeines, nämlich die allgemein-menschliche Schönheitsempfindung überhaupt, bald etwas Besonderes, nämlich das künstlerische Schaffen im subjektiven Sinne, versteht. Durch solches Schwanken in der Anwendung der Begriffe entstehen nun Unzuträglichkeiten, welche bei

jedem andern, weniger tiefen Geist als Hegel eine unabsehbare Kette von Schiefheiten und Irrthümern erzeugt haben würde; und es ist daher gerade für ihn charakteristisch, daß er die meisten der selbstgeschaffenen Schwierigkeiten ohne Scheu vor offenbaren Widersprüchen, wie wir sahen, durch die Kraft seiner gewaltigen Intuition zu überwinden weiß. Aber das System als solches und seine logische Ueberzeugungskraft leidet selbstverständlich nicht unbedeutend darunter. Ueber ähnliche Inkonsistenzen des zweiten Theils, welcher die „Entwicklung des Ideals zu den besonderen „Formen des Kunstschönen“ behandelt, ist schon oben¹⁾ eine Andeutung gegeben; was den dritten Theil, „das System der einzelnen Künste“ betrifft, so wird unten näher davon die Rede sein.

Da es sich für uns hier durchaus nicht um eine eingehende Kritik seines Werkes, sondern nur um eine Beleuchtung seines Principis handelt, so muß das Gesagte genügen, um zu zeigen, daß trotz des ungeheuren Stoffs an tiefen und wahrhaft spekulativen Gedanken über Schönheit und Kunst, der darin sich entfaltet, doch das Ganze als System wesentliche Mängel besitzt, die eine in sich konsequentere Behandlung der Aesthetik erfordern. Werfen wir jetzt einen Blick auf einige Fundamentalbegriffe seiner Entwicklung.

3. Einige Fundamentalbegriffe der Hegel'schen Aesthetik.

a) Der Begriff des Schönen überhaupt.

506. Die eigentliche spekulative Betrachtung der Hegel'schen Aesthetik beginnt erst mit dem ersten Kapitel des ersten Buches²⁾, das vom „Begriff des Schönen überhaupt“ handelt. Das Schöne sei „als Idee zu fassen und zwar als Idee in einer bestimmten „Form, nämlich als Ideal“. Allein, bevor das Schöne als Idee, d. h. als Einheit des Begriffs und seiner Realität gefaßt wird, muß zuvor sein Begriff bestimmt werden, oder was es schlechthin als Objekt des Gedankens sei. Denn in der Form der *Idee* ist das Schöne bereits als ein substantiell Bestimmtes vorausgesetzt, während es als solches erst dialektisch zu erzeugen wäre. Hegel geht daher mit Recht in diese Dialektik ein, indem er zeigt, wie der Begriff sich selbst objektivirt und diese Objektivität in sich zur konkreten Einheit des Begriffs wieder zurücknimmt. Diese konkrete Einheit des Begriffs und seiner Objektivität ist die Idee; sie ist also wesentlich Totalität, und als solche die Wahrheit alles Existirenden. „Alles Existirende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist

¹⁾ Siehe No. 502 (S. 979). — ²⁾ *Aesthetik* I. S. 135.

„der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche“¹⁾. In diesem Sinne ist *Schönheit* und *Wahrheit* Dasselbe. Unterschieden aber sind sie dadurch, daß die *Wahrheit* „die Idee ist, wie sie als solche ihrem Ansich und allgemeinem Princip nach ist und „als solches gedacht wird. Dann ist sie nicht ihre sinnliche und „äußere Existenz, sondern in dieser nur die allgemeine Idee für „das Denken“. . . Andererseits aber ist die Idee, sofern sie „äußern-
 „lich existirt, unmittelbar für das Bewußtsein; so ist die Idee nicht „blos wahr, sondern schön. Das Schöne bestimmt sich dadurch als „Scheinen der Idee“²⁾. — Streng genommen ist somit die Welt überhaupt, näher dann die Natur das erste unmittelbare Dasein des Schönen, und in der That sieht sich Hegel — trotz seiner Accentuirung des Kunstschönen als des eigentlichen Schönen — gezwungen, die Naturschönheit als die erste unmittelbare Realisation der Schönheitsidee anzuerkennen.

Zweitens unterscheidet er das Schöne von dem *Zweckmäßigen* und *Nützlichen*, welche sich auf das Wollen beziehen, während das *Wahre* auf das Erkennen, das *Schöne* auf das reine Anschauen bezogen ist. Das Wissen und das Wollen bilden insofern einen Gegensatz, als sie die theoretische und praktische Seite des Bewußtseins abstrakt darstellen. Sie verhalten sich so zu einander, daß im Theoretischen das Subjekt unfrei, durch das Objekt bestimmt, im Praktischen frei, das Objekt bestimmend, sei. — Allein diese Freiheit einerseits der Dinge, andererseits des Subjekts ist nur eine scheinbare, denn in beiden Verhältnissen ist das gegenseitige Gebundensein beider Momente das wirklich Bestimmende. „Die Betrachtung nun aber und das Dasein der Objekte als *schöner* ist die Vereinigung beider Gesichtspunkte, indem sie die Einseitigkeit beider „in Betreff des Subjekts wie seines Gegenstandes und dadurch die „Endlichkeit und Unfreiheit derselben aufhebt“. . . „Deshalb ist die „Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der „Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzen-
 „wollen“ u. s. f.³⁾.

Bis hierher ist, wie man sieht, das Schöne oder sein Begriff eigentlich nur negativ bestimmt oder doch nur so, daß nicht sein substantielles Wesen, sondern blos seine accidentellen Momente angegeben sind; ja es ist streng genommen gar nicht vom Begriff des Schönen, sondern nur von dem gegenseitigen Verhalten des anschauenden Subjekts und des schönen Objekts — im Unterschiede

¹⁾ S. 140. — ²⁾ S. 141. Vergl. oben S. 984. — ³⁾ A. a. O. S. 144 — 146.

von den koordinirten Verhältnissen des Erkennens und Wollens — die Rede gewesen. Jetzt am Schluß dieses Kapitels kommt denn Hegel auch auf die eigentliche Substanz des Begriffs; allein, wenn auch Das, was er darüber sagt, die fruchtbarsten Keime für eine Entwicklung desselben enthält, so kann man doch nicht leugnen, daß dieser wichtige und den Grundstein zur Aesthetik bildende Punkt von ihm allzuleicht genommen wird. Er sagt: „Da nun der Begriff selbst das Konkrete ist, so erscheint auch seine Realität „schlechthin als ein vollständiges Gebilde, dessen einzelne Theile sich eben so sehr als in ideeller Beseelung und „Einheit zeigen“. Das Moment des Theils wird hier aber nicht entwickelt, sondern als selbstverständlich eingeführt, damit auch der Begriff des Ganzen. . . . „Denn das Zusammenstimmen von Begriff und Erscheinung ist vollendete Durchdringung. Deshalb bleibt „die äußere Form und Gestalt nicht von dem äußeren Stoff getrennt oder demselben mechanisch zu sonstigen anderen Zwecken „aufgedrückt, sondern sie erscheint als die der Realität ihrem „Begriff nach innewohnende und sich herausgestaltende „Form. Endlich aber, wie sehr die besonderen Seiten, Theile, „Glieder des schönen Objekts auch zu ideeller Einheit zusammenstimmen und diese Einheit erscheinen lassen, so muß doch die „Übereinstimmung nur so an ihnen sichtbar werden, daß sie gegeneinander den Schein selbstständiger Freiheit bewahren, d. h. „sie müssen nicht wie im Begriff als solchem eine nur ideelle Einheit haben, sondern auch die Seite selbstständiger Realität herauskehren“. . . . Beide Momente: „die durch den Begriff gesetzte Nothwendigkeit in der Zusammengehörigkeit der besonderen Seiten, „und der durch die Realität geforderte Schein der Freiheit als für „sich und nicht nur für die Einheit hervorgegangener Theile“, müssen im schönen Objekt zur Einheit gebracht sein. Die Nothwendigkeit wird durch die Freiheit so gebrochen, daß sie gar nicht mehr als Nothwendigkeit erscheint, sondern „sich hinter dem Schein „absichtsloser Zufälligkeit verbirgt“. . . . „Durch diese Freiheit und „Unendlichkeit, welche den Begriff des Schönen wie die schöne „Objektivität und deren subjektive Betrachtung in sich trägt, ist „das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse entrisen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit „emporgetragen“.

Hiermit schließt die Betrachtung des *Begriffs des Schönen* überhaupt. Der Grundgedanke ist zwar auch hier die *Einheit des Mannigfaltigen*; indem aber Hegel in diesem Gegensatz die Momente

der Nothwendigkeit und der Freiheit heraussetzt, gewinnt der Gedanke einen viel tieferen Sinn, als er bisher besaß. Die weitere Aufgabe wäre nun aber die, diese beiden Momente für sich und in ihrer Beziehung zu einander zu betrachten. Es würde sich daraus zunächst der Begriff der Einheit, welcher das Moment der *Nothwendigkeit* enthält, als eine Folge von Stufen der Gesetzmäßigkeit erkennen lassen, welche wir als *Regelmäßigkeit*, *Symmetrie*, *Harmonie* und *Eurythmie* bezeichnen können, und zugleich zu zeigen sein, daß das Moment der Freiheit, welches in der Mannfaltigkeit enthalten ist, in dieser Stufenfolge im umgekehrten Verhältniß zu dem mit ihm in unmittelbarer Einheit verbundenen der Nothwendigkeit sich entwickelt, so daß auf der untersten die Nothwendigkeit, auf der obersten die Freiheit für die Anschauung vorherrscht. Diese Stufen wären dann ebenso viel Stufen in der Entwicklung des Schönheitsbegriffs selbst. Diese rein formale, aber für die Schönheit als *Scheinen der Idee* wesentliche Seite des Begriffs ist es, welche — wie wir sehen werden — vom formalen Realismus, namentlich von Herbart, später allein als der den Begriff der Schönheit erschöpfende Inhalt hervorgehoben wird, während Hegel sie als eine untergeordnete in dem nun folgenden Kapitel über die Naturschönheit abhandelt. Beides aber ist nicht richtig; sondern die *Form* ist in diesem Gebiet durchaus als metaphysischer Begriff zu fassen und zu behandeln und dann erst nach ihrer Besonderung als Naturschönheit und Kunstschönheit zu betrachten. Indem also Hegel dieselbe nur von der Seite der natürlichen Schönheit faßt, verschiebt er den ästhetischen Standpunkt und ist dadurch gezwungen, einmal das Kunstschöne oder das *Ideal* als specifisch einer anderen Sphäre angehörig zu behandeln, in welcher die Formfrage eigentlich gar nicht mehr aufgestellt werden kann, sodann es, wie schon früher bemerkt, nicht als allgemeinen Begriff, in welchem die objektive und subjektive Seite noch nicht geschieden sind, sondern sogleich vom Gesichtspunkt der subjektiven Production in's Auge zu fassen.

b) Das Naturschöne.

507. Dies ist eines der geistvollsten und gedankenreichsten Kapitel der Hegel'schen Aesthetik. Es ist schon bemerkt, daß es das Naturschöne als die erste Realisation des Schönen betrachtet. Sofern die Idee, „als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner „Realität, in sinnlichem und realem Scheinen da ist, hat sie ihr „nächstes Dasein in der Natur, und die erste Schönheit ist die

„Naturschönheit“¹⁾. Er weist nun die Entwicklungsstufen dieses Daseins vom Mechanismus bis zum Organismus, dessen Einheit sich als *Leben* manifestirt, nach, betrachtet den Lebensprozeß als stetes Setzen und Auflösen des Widerspruchs zwischen Seele und Leib und deducirt dann innerhalb des organischen Lebens die Stufen dieser Entwicklung. „Als die sinnlich objektive Idee nun ist die „Lebendigkeit in der Natur schön, insofern das Wesen, die Idee, „in ihrer nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner, „gemäßer Wirklichkeit da ist“. Allein diese Beschränkung auf die Naturlebendigkeit ist zu enge gegriffen, denn das Schöne in der Natur unterliegt demselben allgemeinen Gesetz der aufsteigenden Stufenfolge in dem Verhältniß der beiden Momente der Nothwendigkeit und Freiheit wie alles Schöne, also auch das Kunstschöne. Denn wie z. B. in der Architektur die Regelmäßigkeit, Symmetrie u. s. f. gelten, in denen das Moment der Freiheit von dem der Nothwendigkeit überwogen wird, so giebt es auch unterhalb der eigentlichen Naturlebendigkeit Stufen, wo solche Gesetze der Schönheit herrschen, wie in der Krystallisation, der Muschelbildung u. s. f. Hier zeigt es sich also deutlich, daß dieser Stufengang ein ganz allgemeiner, in dem metaphysischen Begriff an sich enthaltener ist.

Hegel ist daher auch später gezwungen, im Widerspruch mit dieser Beschränkung des Naturschönen auf das Naturlebendige, wieder zurückzugreifen auf die niederen Stufen des Naturseins. Denn daß er hier unter Leben nicht den Naturprozeß überhaupt begreift, geht daraus hervor, daß er das Moment der willkürlichen Bewegung als wesentliches Lebenselement setzt, also unter *Leben* durchaus das organische Leben meint. Weiter aber ist „das lebendige Naturschöne weder schön für sich selber, noch aus sich selbst als schön „und der schönen Erscheinung wegen producirt. Die Naturschönheit ist nur schön für Anderes, d. h. für uns, für das die Schönheit auffassende Bewußtsein“²⁾. Es fragt sich deshalb, in welcher „Weise und wodurch uns denn die Lebendigkeit in ihrem unmittelbaren Dasein als schön erscheint“³⁾. — Hiemit ist der eigentliche Kardinalpunkt der ganzen Frage nach dem Wesen der Naturschönheit berührt. Giebt es ein Schönes an sich in der Natur, d. h. ist die Schönheit Absicht der Natur, so daß sie nicht nur für uns, sondern objektiv vorhanden sei, oder nicht? Im Sinne Hegel's müßte sie streng genommen bejaht werden, denn da er das Schöne als Scheinen der Idee definiert, das in-die-Erscheinung-Treten aber

¹⁾ *Aesthetik* I. S. 148. — ²⁾ S. 157. — ³⁾ S. 157.

für die Idee wesentlich, d. h. nichts als Objektivirung des Begriffs ist, so ist damit zugleich auch das objektive Dasein des Schönen gesetzt. Im Grunde beruht die Behauptung, daß das Schöne nur für uns sei, auf einem Wortspiel. Als Schönes in dem Sinne, daß es unsrer subjektiven Anschauung angehöre, ist es natürlich nicht objektiv; sofern es aber Grund dieser Anschauung ist, erhält es die Bedeutung einer Eigenschaft des Objekts. In Wahrheit verhält sich die Sache so, daß das Schöne freilich an sich ist und eben deshalb nur für uns ist. So hat es nur ein Ansichsein, nicht ein Fürsich sein, sondern allerdings nur ein für-das-Bewußtsein-Sein; oder: im Naturschönen fallen die Seiten des Ansich und Fürsich auseinander. Dies ist der Unterschied des Naturschönen vom Kunstschönen, welches die beiden Momente in der Phantasie zunächst schlechthin substantiell und dynamisch, und im Kunstwerk dann, dem Produkt dieser Phantasie, als subjektiv künstlerischer Thätigkeit, energisch verbindet und zur konkreten Einheit vermittelt. Was die Frage nach der *Absicht* der Natur betrifft, so kann man sagen, die Natur gestalte jedes ihrer Produkte so schön, als sie es, ohne die Zweckmäßigkeit der Gestaltung zu beeinträchtigen, vermag. Es ist mithin allerdings ein Ueberschuß an Schönheit über die bloße Vollkommenheit hinaus in den Naturdingen¹⁾.

508. Hegel geht nun auf die verschiedenen Momente des Naturschönen ein, aber statt von der untersten Stufe zu beginnen, faßt er sogleich die höchste, nämlich die Bewegung, in's Auge; und zwar ganz unnöthiger Weise. Nachdem er die zufälligen und durch Begierde bestimmten Bewegungen, sowie die Zweckmäßigkeit des Organismus als unwesentlich abgetrennt, sagt er: „Die Schönheit der thierischen Lebendigkeit betrifft das Scheinen der einzelnen Gestalt in ihrer Ruhe wie in ihrer Bewegung, abgesehen von der Zweckmäßigkeit für die Befriedigung der Bedürfnisse“. Dann ist aber dieser Unterschied hier überhaupt noch gleichgültig und das Moment der Lebendigkeit ebenfalls: sondern es ist nichts weiter erforderlich als die Inbetrachtung „der einzelnen Gestalt“, d. h. der Form überhaupt. Zweitens aber, da er einmal nicht die Form überhaupt, welche vom niedrigsten Mechanismus der Natur bis zum höchsten Organismus derselben eine Stufenfolge von Schönheitsformen nach dem oben berührten Gesetz offenbart, sondern die organische Form hier in Betracht zieht, so begeht er den zweiten großen Fehler, daß er den Ausdruck des *Lebens* nur auf das

¹⁾ Vergl. von Hartmann: *Philosophie des Unbewußten*. 3. Aufl. S. 256 ff.

Aeußere beschränkt. Er sagt: „Die Schönheit kann aber nur in die Gestalt fallen, weil diese allein die äußerliche Erscheinung ist, in welcher der objektive Idealismus der Lebendigkeit für uns als Anschauende und sinnlich Betrachtende wird“; und daran knüpft er dann die Momente des Scheinens, nämlich „räumliche Ausdehnung, Umgrenzung, Figuration, unterschieden in Formen, Färbung, Bewegung u. s. f.“¹⁾. Er fühlt zwar das Unzureichende dieser Beschränkung, da ihm die früher aufgestellte richtige Definition der organischen Lebendigkeit als Einheit von Leib und Seele in der Erinnerung ist; aber statt nun diese Einheit hinsichtlich des Schönen so zu fassen, daß nur der beseelte Leib sich als *Gestalt*, die verkörperte Seele dagegen als *Laut* offenbare, d. h. daß die organische Schönheit nicht bloß Ausdruck in äußerlicher, sondern auch in innerlicher Beziehung sei, hält er einseitig an der Äußerlichkeit fest und glaubt das andere innerliche Moment nicht als *Laut*, sondern „als die allgemeine Idealität der Glieder“ fassen zu müssen²⁾. Er setzt sogar hinzu: „diese subjektive Einheit kommt im organisch Lebendigen als die Empfindung hervor. In der Empfindung und deren Ausdruck zeigt sich die Seele als Seele“; und dennoch kommt er nicht auf die Bedeutung des Thierlauts, als des adäquatesten Ausdrucks des Seelenhaften. Diese Lücke ist eine der auffallendsten in diesem ganzen Abschnitt, und sie ist Ursache zu vielerlei gezwungenen Wendungen und offenbaren Inkonssequenzen. So sagt er: „Weiter als bis zu dieser Ahnung des Begriffs dringt die Anschauung der Natur als schöner nicht vor... Die innere Einheit bleibt innerlich, sie tritt für die Anschauung nicht in konkret ideeller Form heraus...“ u. s. f.; ferner³⁾: „Dies Innere tritt nicht als Inneres in die Erscheinung... Die Seele des Thieres ist nicht für sich selbst diese ideelle Einheit; wäre sie für sich, so manifestirte sie sich auch in diesem Fürsichsein für Andere“. Aber das thut sie eben bei den höher organisirten Thieren im Laut. Was ist denn das Singen der Vögel, das fröhliche oder schmerzliche Bellen des Hundes anders als solche Manifestation der Thierseele? Und verhält sich die relative Schönheit des Thierkörpers zu der absoluten der menschlichen Gestalt nicht ganz ebenso, wie der Thierlaut zum Ton der menschlichen Stimme, nämlich so, daß er darin zu einer höheren Idealität des Daseins und Ausdrucks erhoben ist?

509. Nunmehr geht Hegel auf „die äußere Schönheit der abstrak-

¹⁾ S. 159. — ²⁾ S. 160. — ³⁾ S. 168.

„Form als Regelmäßigkeit, Symmetrie, Gesetzmäßigkeit, Harmonie“ und die Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs“ über. Die Inkonsequenz darin haben wir schon angedeutet. Was heißt abstrakte Form? Entweder ist sie Moment der Naturschönheit oder nicht. Im ersteren Falle ist sie weder abstrakt, noch ist die Naturschönheit bloß auf das Gebiet des organisch-Lebendigen zu beschränken. Er spricht aber doch hier von der Schönheit des Krystalls, der Pflanze u. s. f., wenn auch gezeigt wird, daß außer der höheren Gesetzmäßigkeit diese niederen Stufen der Schönheit sich ebenfalls im Organismus finden. Diese ganze Betrachtung gehört eigentlich gar nicht hierher, sondern wäre vor der Erörterung der Naturschönheit zu betrachten, denn es sind wesentlich mathematische oder überhaupt abstrakte Formbestimmungen. *Gesetzmäßigkeit* als dritte (Zwischen-)Stufe zwischen *Symmetrie* und *Harmonie* ist kein glücklicher Ausdruck. Denn gesetzmäßig sind alle diese Formen: Parallellinien, Kreise, Ellipsen, Parabeln, Ellipen u. s. f. sind alle gesetzmäßig, wenn auch das Gesetz in den ersteren ein einfacheres und dürftigeres ist als in den letzteren. Es ist auch hier das Aufsteigen in dem einheitlichen Verhältniß von Nothwendigkeit und Freiheit das Fundamentale: dies aber ist ein Princip, das ganz metaphysischer Natur ist und dem das Kunstschöne ebenso wohl wie das Naturschöne gehorcht. Ueber die *Harmonie* hinaus giebt es aber noch ein höheres und freiestes Gesetz, das sich der mathematischen Gesetzmäßigkeit, der (z. B. in der Musik und in der Farbenlehre) die Harmonie noch gehorcht, ganz entzieht: dies ist die *Eurythmie*. Hier verschwindet die äußere Nothwendigkeit fast völlig in die freie Idealität.

Die Eurythmie wird von Hegel nicht genannt, sondern er scheint sie zur Harmonie zu rechnen. Aber wo er von Harmonie der Gestalt, der Farben, Töne spricht, erwähnt er zwar der Farben- und Tonunterschiede als wesentlicher Differenzen, z. B. der Tonika, Medianten, Dominante u. s. f., setzt diese also als mathematisch bestimmbare Unterschiede, fügt dann aber nur im Allgemeinen hinzu: „Ähnlich verhält es sich mit der Harmonie der Gestalt, ihrer Stellung, Ruhe, Bewegung u. s. f.“¹⁾, als ob diese Differenzen denselben mathematischen Gesetzen gehorchten, während doch hier ein ganz anderes, rein ideelles Gesetz herrscht. Ferner scheint es, als ob er in der Betrachtung der „Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs“ an Eurythmie denkt, aber was er darüber sagt,

¹⁾ S. 178.

bleibt doch sehr im Unbestimmten und leidet auch an manchen Inkonsequenzen. So z. B. wenn er das Violett, das eine einfache Mischung zweier Grundfarben (Roth und Blau) ist, nicht „zu den durch das Wesen der Farbe bestimmten Farbenunterschieden“ rechnet und ihm auch nur „insofern Reinheit zukommen läßt, als „es nicht beschmutzt“ sei¹⁾, während er von dem ebenfalls aus zwei einfachen Farben (Gelb und Blau) gemischten Grün behauptet, es sei „eine einfache Neutralisation dieser Gegensätze und in seiner „ächten Reinheit als dieses Auslöschen der Entgegensetzung gerade „wohlthuender und weniger angreifend als Blau und Gelb in ihrem „festen Unterschiede“. Dies sind Willkürlichkeiten, die keinen begrifflichen Werth haben. Wohlthuend ist kein Kriterium für die Reinheit und Einfachheit. Orange, als die dritte Mischung (von Gelb und Roth), erwähnt er gar nicht.

510. Drittens zeigt er dann, als Resultat des Vorhergehenden, die „Mangelhaftigkeit des Naturschönen“ auf. Diese wurzelt in Dem, was wir oben über den Unterschied des Naturschönen und Kunstschönen sagten, und ist in dem einen Satze ausgesprochen: „Im „Naturschönen bleibt die Idee beim bloßen Ansich stehen“²⁾, oder geradezu: das *Naturschöne* hat kein Fürsichsein, sondern nur, als bloßes Ansich, ein Fürunssein, während das *Kunstschöne* beide Seiten in sich faßt und damit die Idee als Ideal in absoluter Weise realisirt. Aber es ist hier wiederum darauf hinzuweisen, daß unter *Kunstschönem* nur das Schöne in der menschlichen Welt schlechthin, nicht schon im specifischen Sinne als das künstlerisch-Schöne zu fassen ist. Es gehören also, ununterschieden, nicht nur das Letztere (und zwar als Höchstes), sondern auch der Kunsttrieb und der Schönheitstrieb im Menschen überhaupt, sodann die praktische Gestaltung desselben als Form der kulturgeschichtlichen Entwicklung derjenigen Seite des subjektiven Geistes, die man überhaupt als Anschauung und Empfindung bezeichnet, dazu. In diesem Sinne können wir allerdings Hegel zustimmen, wenn er am Schluß dieses Kapitels sagt: „Die Nothwendigkeit des Kunstschönen leitet sich „also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die „Aufgabe desselben muß dahin festgesetzt werden, daß es den „Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich „der geistigen Beseelung auch äußerlich in ihrer Freiheit darzustellen und das Aeufßerliche seinem Begriff gemäß zu machen“. Allein es ist zugleich auch der Wahrheit gemäß zu sagen, daß

¹⁾ S. 179. — ²⁾ S. 181.

Hegel in seinem fortwährenden Drange zum Konkreten diesen Begriff des Kunstschönen nicht so allgemein, d. h. rein anthropologisch, faßt, sondern sogleich in dem Sinne des *künstlerisch - Schönen*. Dies leitet ihn dann im folgenden Kapitel sofort in eine falsche Richtung.

c) Das Kunstschöne als Ideal und seine Entwicklung zu besonderen Formen.

511. Hegel betrachtet nämlich hier 1. das Ideal als solches, 2. die Bestimmtheit desselben als Kunstwerk, 3. die hervorbringende Subjektivität des Künstlers. Die ersten beiden Themata entsprechen dem unter diesen Ueberschriften dargelegten Inhalt sehr wenig. Strenggenommen ist in dem ersten weder von dem *Ideal als solchem*, noch in dem zweiten von dem *Kunstwerk* die Rede, sondern es sind interessante, mit vielen Beispielen unterstützte Betrachtungen über Elementarfragen der Kunst verschiedenster Art. Von eigentlich philosophischer Entwicklung ist dabei wenig die Rede. Was den dritten Punkt betrifft, so ist zwar, was er über *Genie, Talent, Phantasie* u. s. f., sowie überhaupt über das Wesen und die Natur der künstlerischen Thätigkeit sagt, von großer Tiefe und oft frappanter Feinheit, aber das Ganze gehört gar nicht hieher. Indem er nun zum zweiten Theil, nämlich der „Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen“ übergeht, läßt er das Künstlerische wieder ganz fallen, um das Kunstschöne lediglich im anthropologischen Sinne zu nehmen, d. h. als Kunstanschauung schlechthin und wie es sich in den geschichtlichen Kulturvölkern zu bestimmten Lebensformen konkretisirt. Dieses zweite Buch nimmt einen unverhältnißmäßig großen Raum ein; das Geschichtliche spielt darin eine so vorwiegende Rolle, daß es eigentlich über die Grenzen einer Aesthetik hinausgeht. Später ist es dann besonders Carrière gewesen¹⁾, welcher die von Hegel hier ausgesprochenen Gedanken weiter entwickelt und detaillirt hat. An sich ist die Betrachtung sehr interessant, für die Aesthetik aber ist sie nur nach ihren Hauptmomenten zu verwerthen. Der Grundfehler in diesem ganzen Abschnitt ist der, daß Hegel, ebenso wie den Begriff des *Kunstschönen*, so hier auch den der *Kunstform* in dem doppelten Sinne als Form der schönen Anschauung und als Form der künstlerischen Production nimmt.

¹⁾ In seinem mehrbändigen Werke: *Die Kunst im Zusammenhang der Kultur-entwicklung und die Ideale der Menschheit*.

Der Unterschied zwischen Unbewußtsein und Bewußtsein darin ist ein unadäquater, weil er ganz verschiedene Sphären bezeichnet. Dieser Mangel an systematischer Gliederung verleiht auch diesem Theil das Gepräge einer Willkür, die oft peinlich berührt. Dabei entwickelt er namentlich in den Abschnitten über die *klassische Kunstform* und deren Auflösung, über das *Ritterthum* u. s. f. eine Fülle von Gedanken und weiß sie in einer so wahrhaft klassischen Sprache vorzutragen, daß man unwiderstehlich davon gefesselt wird.

4. System der einzelnen Künste.

512. Eine Bemerkung am Schluß des zweiten Theils¹⁾ giebt einen deutlichen Aufschluß über den eigenthümlichen Standpunkt, den Hegel der Kunst gegenüber hinsichtlich ihres Inhalts und ihrer Bestimmung einnimmt. Er sagt nämlich: „Der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst, entscheidet. Die Kunst, ihrem Begriff nach, hat nichts Anderes zu ihrem Beruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen, und die Philosophie der Kunst muß es sich deshalb zu ihrem Hauptgeschäft machen, was dies Gehaltvolle und seine schöne Erscheinungsweise ist, denkend zu begreifen“.

Allein diese Accentuirung des Gehalts kann leicht zu Forderungen führen — z. B. in der Historienmalerei —, welche den Schwerpunkt, statt in das allgemein-menschlich-Charakteristische, in das specifisch Ideelle verlegen; Forderungen, bei denen ganze Gebiete der künstlerischen Darstellung, z. B. das Stilleben, die Thiermalerei u. s. f. eigentlich ganz ausgeschlossen werden müßten. Diese Hervorhebung des ideell Gehaltvollen, gegen welche der Herbart'sche Formalismus das entgegengesetzte Extrem bildet, entspringt bei Hegel wesentlich aus der vorherrschend geschichtlichen Betrachtung des Kunstschönen, als der substantiellen Anschauung des Schönen und der Gestaltung derselben in Form eines Kulturelements, und lenkt seinen Blick von dem näheren Eindringen in die geheime Werkstätte der künstlerischen Thätigkeit selbst ab. So betrachtet er die Künste in ihren verschiedenen Gestaltungsformen mehr im Sinne gegebener realer Sphären statt in ihrer Beziehung auf den schaffenden Künstler selbst, d. h. als Produkte künstlerischer Thätigkeit. So ist es auch erklärlich, warum er die Elemente der künstlerischen Thätigkeit, statt hier am Anfang des dritten Theils, be-

¹⁾ Aesthetik II. S. 240.

reits im ersten abgehandelt hat, so daß er jetzt sogleich zu den einzelnen Künsten, zunächst zu ihrer Gliederung, übergeht. Das Princip dieser Gliederung und das Wesen der einzelnen Künste sind nun diejenigen Punkte, welche wir auch bei ihm in's Auge zu fassen haben.

a) Princip der Gliederung der Künste.

513. Die besonderen Kunstformen, in denen sich die Substanz des Schönen innerhalb des kulturgeschichtlichen Entwicklungsganges als *symbolische*, *klassische* und *romantische* Weltanschauung gestaltet, haben nur ein immanentes Dasein, d. h. sie sind noch abstrakt. Es liegt mithin in ihrem Begriff, der das konkrete Ideal ist, daß sie sich aus dieser Immanenz zu einer individuellen Bestimmtheit herausarbeiten, oder: sie müssen als Formen bestimmter Künste sich verwirklichen. In dieser Weise macht Hegel den Uebergang vom zweiten zum dritten Theil, der es also mit der realen Kunstwelt und ihren konkreten Verwirklichungsweisen zu thun hat. Da aber die realen (einzelnen) Kunstformen nur in der Zusammenfassung des konkreten Inhalts der besonderen, also in einer Konkrescirung derselben bestehen, so ergibt sich von selbst, daß das Gesetz ihrer Entwicklung dasselbe wie dort sein muß: oder die Künste beruhen, wie jene Kunstformen, auf den Unterschieden der symbolischen, klassischen und romantischen Anschauung.

Hier, am Anfange der eigentlichen Kunstphilosophie, wäre es nun eigentlich geboten gewesen, den Begriff des allgemein-menschlichen Kunsttriebes nach seinen beiden Seiten als *Spieltrieb* und *Gestaltungstrieb*, und zwar in dem schlechthin anthropologischen Sinne, wie er sich in dem Menschen als solchem, in der Menschheit und im Individuum manifestirt und entwickelt (gerade wie in einer Philosophie der Sprache der *Sprachtrieb* als solch' allgemein-menschliches Element zu entwickeln wäre), in Betracht zu ziehen. Auf diesen ersten Keim der Kunst, der, wie schwach, unbeholfen und zufällig er auch scheinen mag, doch von principiell großer Bedeutung ist, blickt nun Hegel mit Unrecht etwas verächtlich herab, und geht leicht darüber fort. Er hätte sich an das hübsche Wort Hamann's erinnern sollen: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, wie der Gartenbau älter als der Ackerbau, „Malerei früher als Schrift, Gesang früher als Deklamation, Tausch „früher als Handel“¹⁾ u. s. f. Denn wenn auch weder diejenige

¹⁾ Vergl. oben No. 250.

Poesie, welche die Mutter der Prosa, noch diejenige *Malerei*, welche die Vorstufe der Schrift ist, schon im specifischen Sinne als *Künste* betrachtet werden dürfen, so enthalten sie doch die Keime dazu: sie sind die Potenzen, ohne welche es nie zu den entsprechenden realen Künsten gekommen wäre. Das rohe Bedürfnis des Wilden, seinen Lendenschurz mit glänzenden Muscheln in gefälliger Anordnung, seinen Kopf mit bunten Federn zu zieren, beweist ebensoviel, ja fast mehr für die ursprüngliche Bestimmung des Menschen zur Kunst als ein Apollo von Belvedere oder eine Raphael'sche Madonna. Diese ursprüngliche Anlage ist das Erste und ganz Allgemeine, die unmittelbare und darum unbewusste, ungewollte, instinktive Weise des menschlichen Anschauens überhaupt, in welcher von einem Gegensatz zwischen Empfindung und Verstand, den Hamann durch Poesie und Prosa ausdrückt, noch nicht die Rede ist. Durch das Auseinandertreten der Anschauung in solchen Gegensatz tritt zunächst die Differenz im Menschen selbst auf, die Dynamis wird negirt, d. h. der Mensch wird prosaisch, und nun erst durch Aufhebung dieses Gegensatzes, d. h. durch Negation der darin enthaltenen Differenz wird die Prosa überwunden, und die Anschauung des Schönen erhebt sich aus ihrem bewußtlosen Ansichsein zur freien und selbstbewußten Thätigkeit, d. h. sie wird konkrete Energie, *Kunst* im engeren Sinne.

Diesen dialektischen Prozeß, welchen das Schöne im Menschen durchmacht, ignort Hegel nun in einer Weise, die unbegreiflich wäre, wenn sie sich nicht aus seiner zu engen Fassung des Begriffs des Kunstschönen überhaupt erklärte. Er meint¹⁾, es sei „ein gewöhnliches Vorurtheil, daß die Kunst mit dem Einfachen „und Natürlichen den Anfang gemacht habe“, oder dies könne nur in dem Sinne zugegeben werden, daß „das Rohe und Wilde allerdings dem ächten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere „und Einfachere sei. Ein Anderes aber sei das Natürliche, Lebendige und Einfache der Kunst als schöner Kunst. Jene Anlagen, die einfach und natürlich sind im Sinne der Rohheit, gehören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an; wie z. B. „Kinder einfache Figuren machen“ u. s. f. Allein gehört der erste lallende Versuch des Kindes zu sprechen noch nicht der *Sprache* an? Und liegt zwischen diesem stammelnden Drang zum sprachlichen, d. h. gedanklichen Ausdruck und dem Naturlaut des Thieres nicht im Princip dieselbe ungeheure Kluft, wie zwischen dem Vogel-

¹⁾ *Aesthetik* II. S. 245.

gesang und der Shakespeare'schen Poesie? Hier, zwischen dem Anfang und der höchsten Entwicklungsstufe der Sprachdynamis, ist eine ununterbrochene Kette, sie stehen auf demselben Boden; dort, zwischen dem Thierlaut und dem artikulirten Menschenlaut, ist ein Abgrund. Die Zelle der Biene mag uns kunstvoller erscheinen als eine elende Strohütte; im Sinne des freien Schaffens steht diese zum kölnen Dom in näherer Verwandtschaft als zum Bienenkorbe mit seiner wunderbaren Zellenbildung. Es ist daher durchaus falsch, wenn Hegel hinzusetzt: „Die Schönheit als Geisteswerk“ — Geisteswerk ist sie auch in ihrer rohesten, naivsten Form — „bedarf dagegen selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten Technik, vielfacher Versuche und Uebung“ u. s. f.; gehören aber diese *Versuche* nicht zur Kunst als dynamischer, allgemein-menschlicher Anlage? Oder sind sie überhaupt anders zu erklären als durch diese ursprüngliche Bestimmung, welche im Kunsttriebe wurzelt?

Ebenso falsch ist es, wenn er diese Anfänge der Kunst als Künstlichkeit und Schwerfälligkeit bezeichnet. Das *Künstliche* ist vielmehr ein an sich Prosaisches, das durch die Reflexion hindurchgegangen ist und die Unbefangenheit und Unmittelbarkeit der substantziellen Anlage verloren hat. Ein Automat wird so Kunstwerk genannt, es ist aber bloß ein künstliches Werk. Auf jenem ersten dynamischen Standpunkt sind solche Unterschiede wie *künstlerisch* und *künstlich* überhaupt noch gar nicht vorhanden. Der mit Muscheln geschmückte Schurz des Wilden ist auch kein Kunstwerk im höheren, specifischen Sinne, aber ebensowenig ist er in solchem Sinne ein Kunststück. Der Fehler bei Hegel liegt, wie wir auch hier sehen, darin, daß er die Kunst nicht schlechthin als das freie Können, d. h. als die Dynamis, die Gestaltungskraft — sofern diese nicht nach nothwendigen Naturgesetzen, denen auch die Biene und der Biber gehorcht, sondern nach freier Willkür, wenn auch noch ohne Reflexion und insofern instinktiv und unbewußt, jedoch nicht wie dies von den Thieren gesagt werden kann, thätig ist — auffaßt. Hätte er dies gethan, so würde er das Bedürfnis gefühlt haben, die Natur dieser ursprünglichen Gestaltungskraft zu untersuchen, um an ihr zu zeigen, wie sie sich in dem angegebenen dialektischen Prozeß zur Energie der künstlerischen Phantasie erhebt, so daß die am Schluß des dritten Kapitels des ersten Buches, wo sie gar nicht an ihrem Platze sind, abgehandelten Begriffe der *Phantasie*, der *Begeisterung*, des *Genies*, des *Talents* u. s. f. hier hätten betrachtet werden können. Statt dessen beginnt er sogleich mit der Betrachtung des *Styls*, den er als strengen, idealen und gefälligen

— wie man sieht, im Hinblick auf die Unterscheidung der *symbolischen*, *klassischen* und *romantischen Kunstform* — unterscheidet, um dann zur Eintheilung überzugehen.

514. „Der einseitige Verstand habe“ — sagt er ¹⁾ — „nach den verschiedenen Gründen für die Klassifikation der einzelnen Künste umhergesucht. Die ächte Eintheilung aber könne“ — dies kann zugegeben werden — „nur aus der Natur des Kunstwerks, welche in der Totalität der Gattungen die Totalität der in ihrem eignen Begriff liegenden Seiten und Momente explicirt, hergenommen werden. Das Nächste, was sich in dieser Beziehung als wichtig“ — dies ist sehr relativ ausgedrückt, wo es sich um ein Grundprincip handelt — „darbietet, ist der Gesichtspunkt, daß die Kunst, indem ihre Gebilde jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten die Bestimmung erhalten, dadurch nun auch für die Sinne sei, so daß also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objectivirt, die Eintheilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse.“ Er zeigt dann, warum nur Gesicht und Gehör — als die nicht auf's materielle Genießen gerichteten Sinne — „Organe für die Auffassung von Kunstwerken“ sein können. Nun sollte man denken, daß er damit nur zwei Hauptgattungen statuiren, nämlich Künste des Auges, wozu denn etwa die sogenannten *bildenden Künste* gehören, und Künste des Ohrs, *Musik* und *Poesie*. Allein die Reflexion, daß man auch Poesie lesen könne und zur dramatischen Aufführung wesentlich das Sehen gehöre, so daß das Hören dabei in einem oder andern Falle eigentlich unwesentlich erscheint, veranlaßt ihn, diesen beiden „sich von selbst anbietenden“ Elementen noch ein drittes hinzuzufügen, das gar nicht auf derselben Basis des gesetzten Eintheilungsprinzips beruht. Er sagt: „Zu diesen beiden Sinnen konnte als drittes Element die sinnliche Vorstellung, die Erinnerung, das Aufbewahren der Bilder, welche durch die einzelne Anschauung in's Bewußtsein treten, hier unter Allgemeinheiten subsumirt, mit denselben durch die Einbildungskraft in Beziehung und Einheit gesetzt werden, so daß nun einerseits die äußere Realität selber als innerlich und geistig existirt, während das Geistige andererseits in der Vorstellung die Form des Aeußerlichen annimmt und als ein Aufeinander und Nebeneinander zum Bewußtsein gelangt.“

Derartige — sollen wir sagen nebulose oder sophistische —

¹⁾ *Aesthetik* II. S. 252.

Wendungen sind es, welche die Verehrer Hegel's schmerzlich behrühren und die ihm mit Recht den Vorwurf absichtlicher Unverständlichkeit zugezogen haben, unter der er die Schwäche seiner Deduction zu verbergen bemüht ist. Wir wollen uns nicht auf eine Widerlegung derselben einlassen, sondern nur bemerken, daß die *Schrift* sich zur Poesie ganz ebenso verhält wie die *Partitur* zu einem Musikstück, und daß der Musiker ebensowohl beim Lesen der Partitur die Musik innerlich hört, wie wir eine Poesie innerlich hören und sehen. Für den Bauer, welcher nicht lesen kann — und das Lesenkönnen ist etwas Künstliches, das gar nicht für die Beurtheilung des Wesens der Poesie in Betracht kommen dürfte — existirt die Poesie auch nur als gehörte und gesehene. Für diese Gattung also ein drittes fremdes Element zur Subsumtion annehmen zu wollen, ist, abgesehen von dem Mangel an Logik in solcher Eintheilung, etwas durchaus Unnöthiges und Zweckloses. Wir wiederholen, was wir schon oben¹⁾ über diesen Punkt sagten: Entweder ist das Element der Poesie etwas specifisch Anderes als die Elemente der sinnlichen Künste, so daß kein Einheitsprincip zwischen ihnen existirt — und dann müßte *Sinnlichkeit* und *Vorstellung*, d. h. äußere und innere Anschauung, als Gegensatz zur Basis der Eintheilung gemacht werden, so daß der Begriff der Anschauung das gemeinsame Höhere wäre —, oder aber die Sinne sind ebenfalls schon als innere gemeint — dann fallen sie mit der Vorstellung zusammen und die Poesie hätte überhaupt kein specielles Element. Aus diesem Dilemma ist nicht herauszukommen; es ist sowohl bei Hegel wie bei Vischer²⁾ der Grundirrthum, aus welchem alle ihre einseitigen und schiefen Ansichten über die Stellung der einzelnen Künste zu einander sowie über ihr specifisches Wesen entspringen.

Mit der obigen dunkeln Wendung glaubt nun Hegel genug gethan zu haben, um auf „diese dreifache Auffassungsweise die be- „kannte(!) Eintheilung in bildende, tönende und redende Kunst“ zu begründen. Aber sie genügt ihm dennoch nicht, er will nicht „bei dieser sinnlichen Seite, als dem letzten Eintheilungsgrunde, stehen bleiben“, denn man „gerathe sogleich, in Rücksicht auf die „näheren Principien“), in Verlegenheit, da die Gründe der Eintheilung, „statt aus dem konkreten Begriff der Sache selbst, nur aus einer „der abstraktesten Seiten derselben hergenommen seien.“ Hier kann

¹⁾ Vergl. No. 498. — ²⁾ Siehe unten No. 543 ff. — ³⁾ Was dies bedeute, siehe unten No. 543.

man denn füglich fragen, wozu er sich denn in solche falsche Eintheilung überhaupt einläßt? Es liegt darin eine Concession an die konventionelle Tradition, die er nie machen würde, wenn er der Unbedingtheit seines eignen Princip's, das sogleich angegeben werden soll, völlig sicher wäre. „Wir haben uns deshalb“ — fährt er fort — „nach der tiefer greifenden“ (blos tiefer, nicht in die ganze Tiefe selbst?) „Eintheilungsweise wieder umzusehen, die bereits in der Einleitung als die wahre systematische Gliederung dieses dritten Theils ist gegeben worden“; das ist nämlich: die symbolische, die klassische, und die romantische Kunst.

Wir verzichten auch hier auf eine Kritik seiner Motivirung, sondern führen nur an, daß der ersten Kunstform die Architektur, der zweiten die Plastik, der dritten die Malerei, Musik und Poesie zugetheilt wird. Hier ist nun das Auffallende zunächst dies, daß, während in der ersten Eintheilung die Poesie eigentlich ganz aus dem Gebiet der andern Künste heraustrat in eine höhere Sphäre, sie hier mit der Musik und mit einer der bildenden Künste zusammen drei Unterarten der *romantischen Kunst* bilden soll, während die beiden übrig bleibenden Unterarten der bildenden Kunst, nämlich Architektur und Plastik, plötzlich zu Hauptgattungen werden. Wenn wir nun auch zugeben wollen, daß jene erste Eintheilung nur auf der Hervorhebung einer abstrakten Seite der Kunstidee (die Hegel übrigens anfangs als eine nothwendige bezeichnet, nämlich als „das Nächste, was sich als wichtig darbietet“ und wodurch sich die Kunst als reale von der bloßen Immanenz des Kunstschönen unterscheidet) beruhe, so kann doch das Konkrete gegen das Abstrakte nicht geradezu eine widersinnige, in Allem und Jedem widersprechende Stellung einnehmen. Zweitens aber, wenn wirklich jener „Gesichtspunkt, daß die Kunst, indem ihre Gestalt jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten, die Bestimmung erhält, dadurch nun auch für die Sinne da sei, so daß die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objectivirt, die Eintheilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse“, maßgebend für die wirkliche Gliederung der Kunst wäre, wie soll dann mit einmal wieder davon abstrahirt und zu der früheren, die reale Kunst ausdrücklich nicht betreffenden Unterscheidung der allgemeinen Kunstformen zurückgegangen werden dürfen; namentlich in diesem Fall, wo das eine Eintheilungsprincip das andere völlig über den Haufen wirft? Dieser ganze Eintheilungsversuch, obschon er natürlich nach beiden Seiten hin Wahres, aber,

weil er nicht die ganze Wahrheit trifft, zugleich mit Unwahrem Gemischtes enthält, ist so ein wahres Nest von Widersprüchen, dessen Entwirrung ganz vergeblich ist.

b) Die Künste in ihrer Besonderung.

515. Der Fortgang von der Architektur bis zur Poesie ist nun im Allgemeinen der: „Das eigentliche gediegene Centrum“ und die Mitte der Totalität aller Kunst bildet „die Darstellung des Absoluten, des Gottes selbst als Gottes, in seiner Selbstständigkeit für sich, noch nicht zur Bewegung und Differenz entwickelt, sondern in sich abgeschlossen in großartiger göttlicher Ruhe und Stille“: so ist die Plastik die eigentliche Centralkunst; die Architektur bildet, als Anfang der Kunst überhaupt gleichsam die Vorstufe dazu, sie genügt sich „in dem bloßen Suchen der wahren Angemessenheit.“ Gegenüber der Objektivität des Absoluten in der Plastik beginnt nun die Malerei die Reihe der subjektiven Künste. „Mit dieser Subjektivität tritt sogleich die Vielheit und Verschiedenheit der Individualität, Partikularisation, Differenz, Handlung und Entwicklung, überhaupt die volle und bunte Welt der Wirklichkeit des Geistes ein, in welcher das Absolute gewulst, gewollt, empfunden und bethätigt wird.“ In dieser letzten Form zerlegt sich dann die Kunst wieder in Stufen. Die erste ist die Malerei. „Ihr Gegenstand ist nicht mehr der Gott als solcher, als Objekt des menschlichen Bewußtseins, sondern dieses Bewußtsein selbst, der Gott entweder in seiner Wirklichkeit als Subjekt lebendigen Handelns und Leidens, oder als Geist der Gemeine“ u. s. f. Als Mittels der Darstellung bedient sie sich der äußeren Erscheinung überhaupt, sofern dasselbe das Geistige klar hindurchscheinen läßt.“

Dies kann allenfalls zugegeben werden. Statt aber hinsichtlich des Materials gerade die Farbe als ein von dieser *Äußerlichkeit der Erscheinung*, als der Wirklichkeit und (für die Anschauung) allein wahrhaften Realität, gefordertes Moment zu fassen, glaubt Hegel in dem Fortgange von der plastischen Form zur Farbe eine Abstraction erkennen zu müssen. An Worten für-passende Einkleidung dieses grundfalschen Gedankens fehlt es ihm nicht: „Zum Material dagegen kann die Malerei nicht die schwere Materialität und deren räumlich vollständige Existenz gebrauchen, sondern muß dies Material, wie sie es mit den Gestalten thut, an sich selbst verinnerlichen. Der erste Schritt, durch welchen das Sinnliche sich in dieser Beziehung dem Geist entgegenhebt, besteht einerseits in der Aufhebung der realen sinnlichen Erscheinung, de-

ren Sichtbarkeit zum bloßen Schein der Kunst verwandelt wird; andererseits in der Farbe (warum?), durch deren Unterschiede, Uebergänge und Verschmelzungen diese Verwandlung sich zu Stande bringt.“ — Allein die wirkliche Schwere des Stoffs in der Plastik ist für die Anschauung etwas Gleichgültiges, das Auge soll ja doch die Statue nicht wiegen, sondern bezieht sich nur auf deren Form; diese aber ist trotz ihrer räumlichen Ausdehnung, die als körperliche auch nicht zu sehen ist, sondern nur scheint (für den Tastsinn allein hat sie eine Wirklichkeit), durchaus abstrakter als die Farbe, weil sie von Dem, was für das Auge allein Wirklichkeit hat, nämlich eben die Farbe, abstrahirt. Die Form selber ist nur eine Abstraction der Farbe, oder: wir sehen nur verschieden gefärbte Flächen und mittelbar erst — nämlich durch Abstraction — Formen. Wenn eine gleichfarbige Kugel in allen ihren Punkten gleich beleuchtet werden könnte, d. h. so, daß das Auge von jedem Punkte einen gleich intensiven Lichtstrahl empfinde, so würde sie demselben als Fläche erscheinen, wie Mond und Sonne beweisen, wo nämlich die Differenz der Intensität wegen der großen Entfernung gleich Null ist. Wenn daher Hegel sagt, daß „die Malerei es nicht mit dem Sichtbarmachen überhaupt, sondern mit der sich ebenso sehr in sich partikularisirenden, also auch innerlich gemachten Sichtbarkeit zu thun habe“, so ist dagegen zu sagen, daß gerade in dieser Partikularisation die wahre Aeußerlichkeit besteht. Ferner wenn er bemerkt, daß „in der Skulptur und Baukunst die Gestalten nur durch das äußerliche Licht sichtbar werden, während in der Malerei die an sich selbst dunkle Materie in sich selbst ihr Inneres, Ideelles, das Licht, hat“ — so weiß man nicht, was man zu solchem Paradox sagen soll. Allerdings ist die Farbe, wie schon Goethe gesagt, wesentlich Verdunkelung oder Trübung des reinen Lichts nach bestimmten Gesetzen. Aber reines Licht ist überhaupt nicht für das Auge da, ebensowenig wie reine Finsterniß, sondern die Realität aller Erscheinung für das Auge ist Farbe. Was heißt „äußerliches Licht“, als durch welches die Gestalten der Skulptur und Baukunst sichtbar werden? Sind sie etwa nicht farbig? Gibt es reines Weiß, reines Schwarz in der Wirklichkeit? — Der bloße Gegensatz von Licht und Schatten, abgesehen davon, daß er in seiner Reinheit niemals wirklich ist, ist nichts als eben auch Abstraction; eine farbige Basis, von der nur für die Vorstellung abstrahirt wird, ist immer vorhanden.

516. Die zweite subjektive Kunst ist nun die Musik, welche nach Hegel in einer und derselben Sphäre gegen die Malerei einen

„Gegensatz bildet. Ihr eigentliches Element ist das Innere als solches“ (war die Malerei gegen die Skulptur nicht auch schon Darstellung des Inneren als eines solchen?), „die für sich gestaltlose „Empfindung, welche sich nicht im Aeußeren und dessen Realität, sondern nur durch die in ihrer Aeußerlichkeit schnell ver-
 „schwindende“ — dies Kriterium der Vergänglichkeit ist ein sehr relatives — „und sich selber aufhebende (?) Aeußerlichkeit „kann zu geben vermag“... „Ihr Gehalt ist... das menschliche „Gemüth, ihr Material der Ton“ u. s. f. Das dritte endlich zu Malerei und Musik ist die „Poesie, die absolute wahrhafte Kunst des „Geistes und seine Aeußerung als Geist.“ Weiter wird dann die *Epik*, *Lyrik* und *Dramatik* entwickelt. „Diese fünf Künste bilden „das in sich selbst bestimmte und gegliederte System der realen „wirklichen Kunst. Außer ihnen giebt es freilich noch andere un-
 „vollkommene Künste, Gartenbaukunst, Tanz u. s. f.“ Was heißt *unvollkommene Kunst*? Und worin sind sie unvollkommen? Entweder sind sie Künste oder sie sind es nicht. Sind sie es, dann müssen sie ihrem Begriff nach auch die ganze Totalität der Kunstidee in sich enthalten, können also nicht unvollkommen sein; sind sie es nicht, dann gehören sie überhaupt gar nicht in die Aesthetik oder höchsten insofern, als sie ausdrücklich davon ausgeschlossen werden. „Unvollkommene Kunst“ ist ein unphilosophischer Ausdruck.

Wir müssen hiemit die Kritik der Hegel'schen Aesthetik abschließen, obgleich wir erst die Hälfte seines inhaltreichen Werkes hinter uns haben. Wie seine Vorgänger zeigt er sich besonders in dem Abschnitt über die Poesie fruchtbar, die Musik steht ihm schon ferner, am fernsten die bildenden Künste. Dennoch bietet Das, was er darüber sagt, einen reichen Schatz tiefsinniger Anschauungen; allein es fehlt das Bewußtsein über den wahrhaften Organismus der einzelnen Künste, z. B. bei der Malerei, wo er, statt die Arten derselben und zwar sowohl hinsichtlich der Idee wie der Technik zu deduciren, also *historische Malerei*, *Genre*, *Landschaft* u. s. f. als ebenso nothwendige Formen der malerischen Idee, wie *Drama*, *Epos* und *Lyrik* als Formen der dichterischen Idee, zu begreifen, nur geschichtlich als byzantinische, italienische und deutsch-niederländische Malerei auffaßt. Charakteristisch für ihn ist eine Aeußerung am Ende der Einleitung zum dritten Buch ¹⁾ über die Stellung, die er persönlich als Kenner zu den einzelnen Kunstgebieten einnimmt. „Im Empirischen, worin er jetzt einzutreten habe“ —

¹⁾ *Aesthetik* S. 262.

bemerkt er — „gehe es fast wie in der Natur, deren allgemeine
 „Kreise sich wohl in ihrer Nothwendigkeit begreifen lassen, in deren
 „wirklichem sinnlichen Dasein aber die einzelnen Gebilde und deren
 „Arten von solchem Reichthum der Mannigfaltigkeit sind, daß der
 „philosophische Begriff, wenn wir den Maassstab seiner einfachen
 „Unterschiede anwenden wollen, nicht auszureichen und das begrei-
 „fende Denken vor dieser Fülle nicht zu Athem zu kom-
 „men scheint... Zu allem Diesen gesellt sich dann noch die
 „Schwierigkeit, daß jede einzelne Kunst jetzt für sich schon eine
 „eigene Wissenschaft erfordert, da mit der stets wachsenden Lieb-
 „haberei zur Kunstkennntniß der Umfang derselben immer reicher
 „und breiter geworden ist.“ — Dieser Reichthum genirt ihn offenbar,
 und er ist deshalb auf die Kunstkennerschaft, die ihn verschuldet,
 schlecht zu sprechen; er nennt sie eine „Art gelehrten Müßiggangs,
 „die sich's nicht allzu sauer brauche werden zu lassen. Denn es
 „sei etwas sehr Angenehmes, Kunstwerke zu besehen, die Gedanken
 „und Reflexionen, welche dabei vorkommen können, aufzufassen,
 „die Gesichtspunkte geläufig zu machen, die Andere dabei gehabt
 „haben, und so selber Urtheiler und Kenner zu werden und zu
 „sein“... „Endlich muß man Vieles, sehr Vieles gesehen
 „und wiedergesehen haben, um über die Einzelheiten
 „eines Kunstfaches mitsprechen zu können. Nun habe er
 „zwar Mehreres gesehen, aber doch nicht Alles, was, um mit voll-
 „ständigem Detail die Materie abzuhandeln, nothwendig wäre. —
 „Allen diesen Schwierigkeiten wolle er durch die einfache Erklä-
 „rung begegnen, daß es innerhalb seines Zwecks gar nicht darum
 „zu thun sei, Kunstkennnisse zu lehren, sondern nur darum, die
 „wesentlichen allgemeinen Gesichtspunkte der Sache
 „und deren Beziehung auf die Idee des Schönen in ihrer
 „Realisation im Sinnlichen der Kunst philosophisch zu
 „erkennen. Und in diesem Zweck dürfe ihn die Vielseitig-
 „keit der Kunstgebilde nicht stören, denn auch hier sei
 „trotz dieser Mannigfaltigkeit das begriffsmäßige Wesen der Sache
 „selbst das Leitende, und wenn dasselbe auch durch das Element
 „seiner Realisation sich vielfach in Zufälligkeiten verliere, so gebe
 „es doch Punkte, an denen es ebenso klar heraustritt, und diese
 „Seiten aufzufassen und philosophisch zu entwickeln, sei die Auf-
 „gabe der Philosophie.“

„Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen, steht aber
 „doch schief darum“, möchten wir mit Margarethe — nicht für das
 positive Christenthum, wohl aber für die positive Philosophie sa-

gen. Was giebt denn dem Philosophen schliesslich den Maafsstab dafür, ob etwas *zufällig* sei oder nicht? Streng genommen ist Nichts in einer realen Sphäre zufällig; Alles hat seine relative, d. h. mit der Zufälligkeit behaftete, aber auch ein Moment der Nothwendigkeit enthaltende Bedeutung. Für die Philosophie aber kommt es nicht bloß auf das Allgemeine und Abstrakte, sondern gerade auf das Einzelne und Konkrete an, denn in der Totalität alles Konkreten vermag das Absolute erst wahrhaft begriffen zu werden, eben weil es sich in dieser Mannigfaltigkeit allein vollständig manifestirt.

In dieser Scheu vor dem Detail liegt die Schwäche der Hegel'schen Aesthetik und der Grund seiner Fehler gegen eine wahrhaft konkrete Systematik. Nicht als ob er das Detail überhaupt bei Seite liefse — thäte er dies, so wäre die Sache weniger schlimm —: sondern weil er nur hin und wieder Details anführt, welche nun in ihrer Losgerissenheit aus dem organischen Zusammenhange erst recht zufällig und in ihrer Anwendung als Beweismittel willkürlich erscheinen, so nimmt seine Darstellung oft den Charakter subjektiven Beliebens an. Vielmehr ist mit Entschiedenheit geltend zu machen, daß der wahrhafte Philosoph, wenn er den Inhalt einer Sphäre dem begreifenden Erkennen unterwirft, vor Allem sich eine vollständige Herrschaft über das Detail zu verschaffen habe: erst dann ist er im Stande, das Maafs des Zufälligen und Nothwendigen bei jeder Erscheinung festzustellen. Hätte Hegel mit seiner Betonung der „wesentlichen allgemeinen Gesichtspunkte“ Recht, so bedürfte es ja überhaupt gar keines Details: der Naturphilosoph müßte ohne Naturwissenschaft aus dem bloßen Begriff der Natur, als dieser Sphäre des objektiven Geistes, zunächst die *wesentlichen* Gesichtspunkte und aus diesen dann auch die wesentlichen Gestaltungsformen *a priori* konstruiren können. So auch in der Kunst. Es ist freilich bequem, Details, weil sie zu den *wesentlichen Gesichtspunkten* nicht stimmen, als *zufällig* abzuweisen; aber der ächte Philosoph sollte lieber durch solches Nichtstimmen bedenklich werden über die Unbedingtheit der Gesichtspunkte selber. Denn die wahre Philosophie und die ihr entsprechende reale Sphäre müssen einander vollkommen decken, so daß keine, scheinbar noch so isolirte Erscheinung in dieser auftreten kann, die sich dem Begreifen absolut entzöge oder ihm wohl gar widerspräche. Es geht hieraus hervor, daß die *wahre* Philosophie ohne Induction nicht möglich ist und daß sie in der That, wie früher bemerkt, in einer Versöhnung des abstrakten Idealismus und des abstrakten Realismus besteht, welche aber beide eben durch diese Verbindung aufhören abstrakt zu sein.

Mit dieser Reflexion sind wir wieder zu unsren Einleitungsworten über die Subjektivität des Idealismus ¹⁾ überhaupt zurückgekehrt, indem wir damit zugleich diejenige Seite der Hegel'schen Aesthetik angedeutet haben, an welcher sich die Forderung eines weiteren Fortschritts über sie hinaus anknüpft.

Dennoch — und trotz aller dieser Mängel — darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Hegel'sche Aesthetik nicht nur das erste vollständige System einer Philosophie der Kunst darstellt, welches durch Tiefe und Lebendigkeit der Anschauung, durch Fülle und Mannigfaltigkeit des stofflichen Gehalts weit Alles überragt, was vor und neben ihm in diesem Gebiet geleistet wurde, sondern daß sie auch bis heute außer durch Ausfüllung von Lücken und angemessener Anordnung der Hauptabschnitte noch nicht wesentlich überflügelt worden ist. Vischer's Verdienst ist es, die Hegel'sche Aesthetik ausgebaut und viele Gedanken derselben zu fruchtbaren Konsequenzen geführt zu haben. Einige andere Hegelianer haben dann besonders einzelne Seiten weiter entwickelt, wie Ruge den Begriff des *Komischen*, namentlich aber Rosenkranz durch seine *Aesthetik des Häßlichen* — und Rötischer in dramaturgischer Beziehung; aber das Princip des Ganzen ist auch heute noch nicht durch ein besseres ersetzt, sondern höchstens modificirt. Wie weit sich diese Modificirung erstreckt, werden wir nun zunächst zu betrachten haben.

§ 64. III. Die Aesthetik der Hegelianer.

517. Die Bezeichnung *Hegelianer* ist bekanntlich eine sehr vieldeutige. Dürfte man die von Goethe als falsch erwiesene Theorie Newton's von dem siebenfarbigen Lichtstrahl zum Vergleich heranziehen, so könnte man sagen, daß das reine Licht des Hegel'schen Princip's eben seiner Totalität und Einfachheit wegen sich in eine Reihe verschieden gefärbter Strahlen gebrochen habe, deren jeder einen bestimmten Standpunkt der Hegel'schen Schule repräsentire; die Schattirungen sind so mannigfaltig und gehen soweit auseinander, daß man diese Standpunkte auch mit der Stellung der politischen Fractionen verglichen hat, welche alle — wie sich ja von selbst versteht — die *Freiheit* wollen, aber freilich jede eine anders gefärbte. In diesem Sinne — d. h. nach dem Grade der konservativen, bez. christlichen Tendenz — spricht man von einer *äußersten Rechten* (Göschel), von einer *reinen Rechten* (Schaller,

¹⁾ Siehe oben No. 485. (S. 942.)

Erdmann, Gabler), einem *rechten Centrum* (Rosenkranz), einem *reinen Centrum* (Marheineke), einem *linken Centrum* (Vatke), einer *linken Seite* (Michelet), einer *äußersten Linken* (Feuerbach, Bruno Bauer). Zwischen dem erstgenannten bis zum letztgenannten Philosophen ist, wenn man von den Vermittlungsstufen absieht, eine Kluft, die kaum größer gedacht werden kann; und dennoch fassen sie sämtlich auf Hegel und wurzeln mit ihrem Princip in dem seinigen, oder glauben dies wenigstens. Die Vielseitigkeit des Hegelianismus ist denn, wie man denken kann, eines der hauptsächlichsten Argumente gewesen, welche man gegen die Zuverlässigkeit der *dialektischen Methode*, als worin wesentlich das Hegel'sche Princip bestehe, geltend gemacht hat. Mit einem gewissen Behagen erzählt man sich in Literaturgeschichten und Konversationslexicis und sonstigen „für die Gebildeten der deutschen Nation“ bestimmten populärwissenschaftlichen Werken die Anekdote, daß Hegel am Ende seiner Laufbahn das Bekenntniß abgelegt, von allen seinen Schülern habe ihn nur einer verstanden, und auch dieser habe ihn — *miß*-verstanden. An dergleichen Lappalien ergötzen sich denn gerade Diejenigen am meisten, welche am wenigsten von ihm wissen.

Die Vielseitigkeit der Standpunkte hat aber noch eine andere Seite, welche Beachtung verdienen dürfte, nämlich die, daß die bloße Möglichkeit so verschiedenartiger, aus ihr hervorgehender Standpunkte zunächst ein Beweis von außerordentlicher Tiefe ist; denn oberflächliche und einseitige Principien lassen keine Vieldeutigkeit zu; sie sind so leicht zu begreifen, weil eigentlich Nichts an ihnen zu begreifen ist: dem Mißverstehen, oder auch nur dem Andersverstehen sind sie daher nicht ausgesetzt. Wo es sich aber nicht um diese oder jene *Wahrheit*, oder, wie bei den politischen Parteien, um diese oder jene *Freiheit*, sondern um die *Wahrheit*, die *Freiheit* handelt — und auf diese allein, d. h. auf das Princip derselben, ist Hegel ausgegangen —, da müssen auch alle besonderen Wahrheiten und damit die Möglichkeit gegeben sein, das eine Moment des Principis mehr herauszuheben als das andere.

Nichts bekundet daher die Lebenskraft des Hegel'schen Principis mehr als diese Spaltung, d. h. Fortbildung der einzelnen Seiten desselben zu besonderen Systemen. Die Hegel'sche Schule ist nicht wie Pilatus über die Wahrheit hinaus, sie sagt nicht achselzuckend und mit der Miene eines vornehmen Skeptikers: „Was ist Wahrheit!“, als ob davon nicht mehr die Rede sein könne, nachdem Hegel die dialektische Methode erfunden; sondern sie weiß, daß die Wahrheit, wie sie ewig, so auch unendlich und das Stre-

ben nach ihr ebenfalls ein unendliches ist. Und gerade darin, daß diese Unendlichkeit des Strebens im Hegel'schen Princip selbst gesetzt ist, d. h. daß das Gesetz des dialektischen Prozesses sich an ihm selber bethätigt hat, liegt der stärkste Beweis für seine Wahrheit und Unbedingtheit. Freilich, wer nun von diesen zahlreichen Söhnen der *geliebteste* sei, oder — ob der *echte Ring* wirklich — nicht verloren, sondern noch nicht gefunden sei — wer mag's entscheiden? Dies aber kann ihnen Allen wohl mit Nathan's Worten an's Herz gelegt werden:

„Es strebe von euch jeder um die Wette
 „Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag
 „Zu legen! . . . Und wenn sich dann der Steine Kräfte
 „Bei euren Kindes-Kindeskindern äufsern,
 „So lad' ich über tausend tausend Jahre
 „Sie wiederum vor diesen Stuhl. Da wird ein
 „Weiserer Mann auf diesem Stuhle sitzen
 „Als ich, und sprechen —!“

518. Wir haben hier weder eine Schilderung der einzelnen Schattirungen der Hegel'schen Schule zu liefern noch eine Kritik über dieselbe; ein Punkt aber darf, gegenüber der positiven Würdigung ihrer Bedeutung als philosophischer Fractionen, doch der Wahrheit gemäß noch berührt werden: dies ist (mit wenigen Ausnahmen, welche in's Centrum fallen) die Tendenz dialektischer Sophistik, welche sie charakterisirt, und es muß auch in dieser Beziehung zugegeben werden, daß der Keim davon durch Hegel selbst gelegt ist. Die Schule kann mit einem gewissen Stolz darauf hinweisen, daß, was in neuerer Zeit an genial angelegten Geistern in Deutschland auftauchte, in überwiegender Mehrzahl zum Hegelianismus sich bekennt und daß die sentimentale Trivialität und die Trockenheit seichter Verstandesreflexion meist auf der Seite seiner entschiedenen Gegner zu finden ist. Allein solche Genialität ist andererseits nur zu leicht geneigt, über die Stränge zu schlagen, den ruhigen, auf das substantielle Detail gerichteten Sammelfleiß den Erfolgen eines blendenden Geistreichthums unterzuordnen und die reale Welt überhaupt dem abstrakt idealen Streben aufzuopfern, das dadurch nothwendig sophistisch wird. Diese Sophistik, welche nicht selten bis zur Frivolität wortspielerischer Sprechkunststücke sich verirrt, wurzelt ihrem letzten Grunde nach in jenem von uns angedeuteten Subjektivismus alles reinen Idealismus — mag er sich nun subjektiv, objektiv oder absolut nennen —, und obschon er zunächst nur das äußerliche Gebahren des Philosophirens betrifft, so ist in der Philosophie doch die Form auf so innige Weise mit

dem Inhalt verknüpft, daß auch dieser nicht selten dadurch getrübt und verunreinigt erscheint. Dies negative Moment ist es also, was der Hegelianismus abzuthun hat, und er vermag dies nur einerseits durch die unbedingte Hingabe an den realen Inhalt der Welt in der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Einzelercheinungen, d. h. durch eine Ausgleichung, gegenseitige Durchdringung und Versöhnung des Idealismus mit dem Realismus, andererseits durch eine in den Sprachgeist selbst und die Gesetze seines Wirkens eindringende Kritik der Sprache, d. h. durch eine spekulative Sprachphilosophie¹⁾. So lange wir so leichtfertig mit dem stofflichen Detail umgehen und keine Sprachphilosophie besitzen, — und die letztere ist eben nur auf der Basis des Hegel'schen Princip's möglich — wird der Willkür in der Anwendung der dialektischen Methode niemals eine unübersteigliche Schranke gesetzt und die Differenz zwischen Gedanke und Wort nicht aufgehoben werden können.

Noch schlimmer aber als diese sich besonders in den starken Geistern der linken Seite findende Neigung zum Sophismus, die vielfach das wahrhaft Bedeutende und Gedankentiefe ihres Philosophirens überwuchert, ist die entgegengesetzte Neigung zur sentimentalen Schönseeligkeit, welche einige Vertreter der rechten Seite zur Schau tragen, indem sie sich den Anschein geben, als glaubten sie an einen Kompromiß des Hegel'schen Princip's mit dem positiven Christenthum. So sind die Schattenseiten des Hegelianismus mit zwei fast gleichklingenden und doch völlig entgegengesetzten Namen zu bezeichnen: Sophismus nämlich und Theosophismus. — Was die Aesthetik betrifft, so zeigen sich in diesem Gebiete die erwähnten Nachtheile noch in ihrer mildesten Form; allerdings ist sie verhältnißmäßig auch am wenigsten angebaut worden. Von den Vertretern des theosophistischen Hegelianismus ist eigentlich nur Carriere zu erwähnen, der jedoch trotz umfangreicher Werke in diesem Fache über das Princip selbst nicht hinausgegangen ist. Da wir uns aus diesem Grunde mit ihm nicht näher beschäftigen können, so werden seine Arbeiten unten in der Uebersicht der ästhetischen Literatur dieser Epoche²⁾ angeführt werden; sondern diejenigen Hegelianer, welche unser Interesse zunächst in Anspruch zu nehmen haben, sind die obengenannten drei Philosophen: Arnold Ruge, Karl Rosenkranz und Theodor Vischer, von denen der Letztere allein ein das ganze Gebiet der Aesthetik umfassendes System aufgestellt hat.

¹⁾ Siehe oben No. 509. — ²⁾ Siehe § 65.

1. Arnold Ruge's *Theorie des Komischen*.

519. Der organische Zusammenhang, in welchem jeder Theil eines Systems, mag dieses nun der Natur oder der Welt des Bewußtseins angehören, mit dem Ganzen und durch dieses wieder mit jedem andern Theil desselben steht, macht es unmöglich, einen solchen Theil allein für sich zum Objekt der philosophischen Betrachtung zu machen, ohne wenigstens die Principien des Ganzen zu erörtern. So handelt auch Ruge's *Abhandlung über das Komische* nicht blos von diesem, sondern es wird darin so sehr auf das allgemeine Princip zurückgegangen, daß er sich veranlaßt gesehen hat, das Buch „Neue Vorschule zur Aesthetik“ zu nennen¹⁾. Mit Unrecht übrigens, denn wenn man es dem Zeitalter Jean Paul's und besonders diesem selbst, dem glänzendsten Vertreter des Paradoxismus, nachsehen mag, in der Wahl der Titel mehr das subjektive Belieben schalten zu lassen, so möchte dem strengeren Geist der späteren Zeit dies kaum gestattet sein, weil es von vorn herein eine falsche Vorstellung erregt. Dieses Buch ist nämlich nichts weniger als eine *Vorschule*, und zwar weder in dem Sinne, daß dem Leser darin auf populäre Weise eine Uebersicht über das ganze Gebiet der Aesthetik geboten würde, noch in dem, daß darin die wesentlichsten Fundamentalbegriffe entwickelt würden. Sondern es ist dem Verfasser, wenn er auch auf die Principien der Wissenschaft selbst zurückgeht, wesentlich um die Bestimmung und Gliederung des Begriffs des *Komischen* zu thun. Für uns jedoch haben gerade jene einleitende Bemerkungen, eben weil sie das Principielle enthalten, hier vorzugsweise Interesse. Wir wollen daher in dieser Rücksicht nur bemerken, daß sein Buch in vier Abschnitte zerfällt, wovon nur der vierte vom *Komischen* als dem konkreten Gebiet dieses Begriffs selbst handelt. Die anderen drei sind allgemeiner Natur, sofern Ruge in der Einleitung zuerst einen festen Gesichtspunkt zu gewinnen sucht, indem er die bisherigen Ansichten über das Komische kritisch erläutert; der zweite handelt dann von dem Gegensatz von Wahrheit und Schönheit; der dritte von der ästhetischen Idee nach dem von ihm aufgestellten Stufengang der *Erhabenheit*, der *Häßlichkeit* und dem *Komischen*.

Es mag hier sogleich auf einen Punkt aufmerksam gemacht werden, der sich später noch genauer herausstellen wird, nämlich daß dieser Stufengang sich schon darin als kein korrekter erweist,

¹⁾ *Neue Vorschule zur Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang* von Dr. Arnold Ruge, Privatdocenten in Halle. Halle, 1837.

dafs die Sprache zu den Begriffen *Erhabenheit*, *Häfslichkeit* und (können wir hinzusetzen) *Schönheit* keine parallele Bezeichnung (*Komischkeit* oder dergleichen) zuläfst. *Komik* hat wie *Tragik* eine spezifisch-künstlerische Bedeutung, d. h. sie gehören bereits den konkreten Begriffssphären der künstlerischen Gestaltung an. *Erhabenheit*, *Häfslichkeit*, *Schönheit* dagegen sind ganz allgemeine, metaphysische Kategorien. Ruge verfällt also in denselben Fehler wie später Vischer, das Komische in zu weitem Sinne zu nehmen. Der Gegensatz zum *Erhabenen* nach dieser Seite hin¹⁾ ist das Lächerliche, und hier gewährt auch die Sprache die Eigenschaftsform *Lächerlichkeit*. Ruge nun braucht die Ausdrücke *komisch*-und *lächerlich*, die sich mindestens wie die parallelen *tragisch* und *erhaben* unterscheiden, fast gleichbedeutend. Ja er wendet den einen an, wo in der That nur der andere passend wäre: so spricht er am Anfang der Einleitung sogleich von dem *Werth des Komischen* und, wenige Zeilen weiter vom *Werth des Lächerlichen*, als ob dies ganz dasselbe wäre; ebenso schreibt er einen *Komischen Anhang*, welcher „sechs lächerliche Briefe über das Lächerliche“ enthält u. s. f. Dergleichen Ungenauigkeit sollte nun ein spekulativer Philosoph, namentlich wenn er sich diesen Begriff zum Specialobjekt der Untersuchung gesetzt hat, sich nicht zu Schulden kommen lassen.

520. Aus der Einleitung lassen wir Dasjenige, was wesentlich historisch-kritischer Natur ist, fort, um nur die allgemeinen, den Standpunkt Ruge's kennzeichnenden Gedanken herauszunehmen. Den Ausgangspunkt für ihn bildet der Satz, dafs „das *Komische* als Idee „zu fassen und aufzuzeigen sei, inwiefern es Idee sei und wie sich „die Idee in ihm verwirkliche.“ Er geht dann auf den Begriff des *Irrthums* als eines endlichen zwar, aber immerhin als eines Wissens ein, der in der Speculation die Bedeutung habe, dafs die abweichenden, aber einander ergänzenden Ansichten der Philosophen jede eine besondere Seite der Wahrheit festgehalten und nur darin geirrt, dafs sie diese Besonderheit für die Totalität, das Moment für das Ganze gehalten hätten. In diesem Sinne bildeten auch die verschiedenen Definitionen des *Komischen* von Aristoteles bis auf Weisse herab bestimmte Momente der spekulativen Begriffsbestimmung. Im zweiten Abschnitt, welcher den Titel trägt: „Die Idee

¹⁾ Der wahre Gegensatz zum *Erhabenen* ist das *Anmuthige*. Dafs das Erhabene auch ernsthaft ist, macht nicht sein Wesen aus; sondern die richtigen Gegensätze sind diese: *erhaben* — *anmuthig*, *ernst* — *heiter*, *traurig* — *lächerlich*, *tragisch* — *komisch*. Es heifst der Sprache Zwang anthun, wenn man, wie auch von Vischer geschieht, *erhaben* und *komisch* in einen Gegensatz bringt.

„in Einheit mit sich. Wahrheit und Schönheit“ tritt er nun in die spekulative Erörterung der Grundbegriffe selbst ein. Das Wesentliche und durchaus der Hegel'schen Anschauung Entsprechende ist dies, daß die *Wahrheit* die Idee sei, sofern sie als Inhalt des Denkens, als Gedanke, gefaßt werde, die *Schönheit* dagegen die Idee als erscheinende. Er drückt dies so aus ¹⁾: „Das Sinnliche und „Außerliche der Erscheinungswelt, welches die Idee zeigt, ist schön; „es kann sie aber nicht zeigen als in der Anschauung des Geistes: „die Schönheit also ist die Idee, sofern sie sich selbst durch ihr „Außereres erscheint.“ Dies ist ein guter, obschon nicht unzweideutiger Ausdruck, sofern Subjekt und Objekt der Anschauung im Schönen zwar zusammenfallen, doch nicht als Reflexion auf sich selbst, sondern als Momente einer höheren Begriffseinheit, oder: Schönheit ist diese Einheit der Idee, in welcher Form und Inhalt der Anschauung als identisch gesetzt sind, ohne deshalb aufzuhören Momente zu sein. Der Schluß daher, daß, weil die Schönheit als „die sich selbst ausdrückende Idee sich auch ausgedrückt finden „müsse, es dasselbe sei, zu sagen: die sich ausdrückende oder die „sich anschauende Idee“, ist nicht ohne Weiteres zuzugeben. Denn in dem Begriff „die sich anschauende Idee“ werden Form und Inhalt als solche zwar aufgehoben, aber nur in der negativen Bedeutung dieses Worts, nicht auch in der positiven der Konservierung, als Momente einer höheren Einheit, sondern sie zerfielen in unterschiedslose Identität zusammen.

Ruge sagt nun weiter: „Indem der Geist sich findet, findet er „sich entweder vollkommen ausgedrückt . . . in dieser Gestalt ist „er *Schönheit*; oder unvollkommen: und dann hat er das Bedürfnis, „seinen unvollkommenen Ausdruck zu verändern und zu vervollkommen, dann schafft er: auf diese Weise ist er *Künstler* „und producirt das Schöne.“ Dies ist nicht ohne Unklarheit: der Geist ist *Schönheit* heißt: er ist Objekt der Anschauung oder Eigenschaft, er ist *Künstler* heißt: er ist Subjekt des Schaffens. Das Künstlersein entspränge also lediglich aus dem Bewußtsein der Unvollkommenheit: das ist aber nicht bloß eine nur negative, sondern auch eine an sich sehr dürftige Bestimmung. Vielmehr ist gerade umgekehrt, d. h. positiv, die ursprüngliche Vollkommenheit der Anschauung oder das potenzielle Erfülltsein mit dem Ideal das Erste und das Drängen nach Verwirklichung und Gestaltung desselben das Zweite, was das Wesen der künstlerischen Phantasie bildet.

¹⁾ *Neue Vorschule* S. 38.

521. Wie im Gebiet der Wahrheit es nun eine unwahre, eine sich aus der Unwahrheit befreiende und eine wahre Idee giebt, so giebt es auch im Bereich der Schönheit solche drei Stufen, nämlich: 1) die Schönheit als unvollkommene Erscheinung“, 2) „die „sich erzeugende Schönheit oder die sich aus der Unvollkommenheit befreiende Erscheinung oder Anschauung“, 3) „die geschaffene „Schönheit oder die erscheinende Idee, als vollkommen daseiende, „das Ideal.“ Sehr gut weist nun Ruge nach, daß das Gemeinsame dieser drei Stufen das Moment der Thätigkeit ist, welche sich als Streben nach dem Vollkommenen, als Suchen und folglich — im Ideal — als *Finden* bethätigt. Er zeigt hier sehr geschickt dieses Moment des Suchens und Findens im künstlerischen *Erfinden*, und es ist dabei nur auffällig, daß er dieses *Finden* nur im Erfinden, d. h. im Aeußerlichsetzen der Idee, und nicht auch im innerlichen Finden, d. h. im Empfinden, entdeckt hat. Denn die *Empfindung* des Schönen bildet eben gegenüber dem künstlerischen *Erfinden* die andere, subjektive Seite, das Erfülltsein vom Schönen des in der Anschauung bei sich selbst bleibenden Subjekts. Nicht umsonst ist deshalb die *Aesthetik* als Empfindungslehre bezeichnet worden, denn vom Schönen, d. h. seinem substanziellen Inhalt, wissen wir zunächst und unmittelbar nur durch die begrifflose Empfindung. Die Aesthetik hat es also gerade mit diesem Inhalt zu thun, d. h. sie hat die Aufgabe, diesen Inhalt als substanziellen zu erkennen. Zweitens aber ist im *Empfinden*, sofern es eben ein Finden im Inneren ist, das Suchen, wenn auch als bewußtloses, instinktives, ebenfalls gesetzt, da offenbar dieses Suchen aus der Unvollkommenheit des Wirklichen, d. h. aus der Differenz zwischen diesem und dem Ideal entspringt. Dieses Gefühl des Mangels drängt zum Suchen nach Ausgleichung und dieses Suchen wieder zum Erfinden. In diesem unbewußten Kriterium des Ideals beruht die Nothwendigkeit der Empfindung, denn ohne dasselbe wäre sie — auch ihrem Inhalt nach — etwas ganz Zufälliges.

Es ergibt sich hieraus der wichtige Punkt, daß schon in der Empfindung, die man gewöhnlich als reine Passivität faßt, ebenfalls ein Moment der Thätigkeit zu erkennen ist. Denn nach dieser Seite hin zeigt es sich, daß das Erfinden selbst nicht nur überhaupt an das Empfinden anknüpft, sondern wesentlich und dauernd von ihm begleitet sein muß, wenn es substanziell bleiben und nicht der Reflexion verfallen will. Diese Einheit des Empfindens und Erfindens, d. h. des innerlich Findens, Ahnens der Idee,

und der Objektivirung derselben, d. h. des Schaffens, ist wesentlich Das, was man *Genie* nennt. Schelling hat dies in seiner (bewußt-unbewußten) *intellektuellen Anschauung* auch gemeint. Die Einheit im künstlerischen Schaffen von Verinnerlichung und Veräußerlichung ist aber nicht als einfacher, in sich ruhiger Parallelismus zu fassen, sondern, da beide Thätigkeitsweisen einen Gegensatz der Richtungen enthalten, als ein Pulsiren, als ein Hin- und Herschwingen des Geistes, oder — um dieses Bild zu gebrauchen — ähnlich wie die Thätigkeit der galvanischen Batterie: ein unendlicher Wechsel zwischen den entgegengesetzten Fluiden, somit ein Erzittern des Geistes, das sich als Erregung, als Enthusiasmus und Begeisterung offenbart. Wäre nur die eine oder die andere Thätigkeit vorhanden, also ein einfacher Strom, so würde der Geist in Ruhe bleiben. Die fast an Trunkenheit grenzende Erregtheit des begeistert schaffenden Künstlers hat deshalb viel Aehnlichkeit mit der körperlichen Trunkenheit, noch mehr aber mit dem Wahnsinn, welche auch den Geist aus seinem gewöhnlichen Zustande des endlichen Bewußtseins — wenn auch aus andern Gründen — in's Schwanken bringen und ihn schwindlig machen.

522. Ruge geht nun in die Betrachtung jener drei Stufen ein. Die unterste ist diejenige Erscheinung des Schönen, welche man als *Naturschönheit* bezeichnet. Dies hat schon Hegel ausgeführt, indem er das Naturschöne als die unvollkommene Erscheinung der Idee bezeichnet. Die zweite Stufe, d. h. „die sich erzeugende „Schönheit“ erklärt Ruge als ein theoretisches Sichfinden des Geistes, und selbst hier, wo es ihm so nahe lag, kommt er nicht dazu, dies als *Empfindung* zu erkennen. Diese ganze Sphäre ist das objektive Dasein der Schönheit in der Geschichte des Menschen, oder die Schönheit als anthropologisches Kulturelement. Ruge faßt sie jedoch nur von der einen Seite als *Liebe*, die nur ein Moment der objektiven Schönheitsidee ist. Das Dritte ist dann die Sphäre der subjektiven Schönheit, d. h. das Schaffen der Schönheit oder die Kunst, als praktisches Sichfinden des Geistes. Ruge aber vermeidet diesen Ausdruck und setzt dafür — *Bildung*, d. h. er verlegt den Inhalt dieser Stufe, wenigstens zum Theil, in die zweite, und zwar offenbar aus dem Grunde, weil er diese nicht in ihrer Totalität, sondern nur dem einen Moment nach, welches die *Liebe* ist, auffaßt. Diese Inkonsequenz, welche so leicht zu vermeiden war, führt ihn dann auf manche Irrwege, zunächst zu dem sophistischen Parallelismus von *Schaffen* und *Bildung*, welches „die-

„selbe Sache sei: Geistesbethätigung, Geistesverwirklichung, Erringen seiner Wahrheit und Schönheit“¹⁾. Allein *Schaffen* ist Production und subjektiv, *Bildung* ist Produkt und objektiv, und als solches ist sie eben die Substanz der kulturgeschichtlichen Schönheitsidee. Hier dagegen ist vom subjektiven Produciren, nicht vom Produkt oder, wenn man will, vom Selbstproduciren des Geistes die Rede. Das Wort *Selbstproduciren* hat auch diesen sophistischen Doppelsinn, daß einmal das Wort *Selbst* als Objekt des Producirens — und dann gehört es der zweiten Stufe an —, sodann als Subjekt gefaßt wird: dann ist es eben der künstlerische Geist und seine Sphäre, die Kunst, welche den Inhalt ausmacht. Hegel beging, wie wir sahen, den entgegengesetzten Fehler, indem er den Begriff *Kunst*, statt ihn bloß in diesem subjektiven Sinne zu nehmen, auch auf die objektive Sphäre ausdehnte. Dies mag vielleicht der Grund sein, warum Ruge auf der anderen Seite in's Extrem geräth.

Doch hat dieser Fehler für die weitere Darstellung Ruge's deshalb glücklicherweise keine große Tragweite, weil es sich bei ihm um kein Gesamtsystem der Aesthetik, sondern nur um einige kunstphilosophische Begriffe, und besonders um die Bestimmung des *Komischen* handelt. Er hat durch die vorausgehende Erörterung das Ideal gefunden als „diejenige Schönheit, welche Existenz und „Wirklichkeit hat“. In dieser Definition sind nach unsrer Auffassung die zweite und dritte Sphäre beide einbegriffen. Denn das Ideal verwirklicht sich eben objektiv als geschichtliches Kulturelement, subjektiv als Kunst. Die ästhetische Idee also, auf welche Ruge das Komische begründet, ist nicht bloß künstlerische Idee, d. h. dritte Sphäre, sondern sie entwickelt sich zu beiden. Wenn er nun der Ansicht ist, daß „bisher kein Aesthetiker das Komische der Sphäre „des Ideals zugewiesen“, ja sogar hinzusetzt, daß „ihr auch in „Zukunft sicherlich niemals Einer es zueignen werde“, so ist dies eine Behauptung, die aus einer sehr engherzigen Auffassung des Ideals stammt, etwa als ob es das abstrakt Vollkommene sei, und die übrigens durch ihn selber durch Hinweisung auf Jean Paul und Weiße widerlegt wird. Nicht nur das Komische — ist die Komödie kein Kunstwerk? — sondern auch das *Häßliche* gehört der Sphäre des Ideals, d. h. der ästhetischen Idee an, wie das *Böse* der Sphäre der Sittlichkeit, der *Irrthum* der Sphäre des logischen Denkens.

¹⁾ Vorschule S. 55.

523. Ruge kommt nun zu der für uns wichtigsten Frage, nämlich zu dem Verhältniß der drei Begriffe des Erhabenen, des Häßlichen und des Lächerlichen. Er sagt, mit Beziehung auf die drei oben unterschiedenen Stufen¹⁾: „Die ästhetische Idee wird in der Gestalt betrachtet, wo sie noch nicht die Befriedigung des Sichfindens ist, also als die sich suchende Idee; und als solcher kann es ihr zuerst begegnen, daß sie gewinnt, was sie erstrebt. In dem Erfolge ist dann das Gefühl des Suchens „enthalten“ (weshalb, wenn sie gefunden hat, was sie sucht?), und diese Befriedigung des Strebens mit dem Gefühl der Erhebung aus dem Mangel ist die Erhabenheit, welche also die Unruhe des Sichherauswindens aus der Bedürftigkeit noch an sich hat“. Das ist nichts als wortspielender Sophismus. Dieses ganz unmotivirte und nebensächliche Moment des die Befriedigung begleitenden Gefühls der Erhebung soll so specifisch Das sein, was man *Erhabenheit* nennt, während bei jedem Gelingen neben der Befriedigung solch Gefühl herrscht, ja eigentlich diese Befriedigung nur durch solches Gefühl besteht, also auf alle Stufen des Schönen, namentlich aber auch auf das Lächerliche, Anwendung finden kann. Hier ist erst recht „die Erhebung aus dem Mangel“, d. h. über den Mangel, der Grund der Befriedigung. Der zweite Fall sodann, „welcher der sich suchenden Idee begegnen kann“ — das sieht alles sehr zufällig aus —, „ist der, daß sie sich selbst verliert, statt sich zu gewinnen, die Versunkenheit, der Abfall der Idee von sich selbst in Bosheit und Häßlichkeit; endlich die sich wieder-gewinnende Idee, die zur Besinnung kommt, die Idee der Wiedergeburt... Ein solches Besinnen ist der Lichtblick des Geistes, der, wie alle Zeugung, sprung- und blitzartig ist, weshalb denn auch die Sprache dafür den Gleichnißausdruck Erheiterung hat, wodurch auch im Gegensatz die Versunkenheit des Geistes als seine Trübung bezeichnet ist, die erleuchtet wird von diesem Blick. Dieser wiederauftauchende Geist ist das Komische“.

Hierin ist nun zwar die besondere Stellung des Lächerlichen zum Häßlichen richtig angegeben, aber nicht die des Letzteren zum Erhabenen; sondern — um dies beiläufig zu bemerken — das Verhältniß ist vielmehr so zu fassen: das abstrakte Schöne als die absolute Idee in der Erscheinung setzt offenbar eine Differenz zwischen Idee und Erscheinung, welche überwunden werden soll. Als solcher Widerspruch gegen die Idee ist die Erscheinung, als die Ne-

¹⁾ Vorachule S. 58.

gativität des Schönen, das Häßliche. Dies negative Moment nimmt das Schöne in sich zurück und gestaltet sich dadurch zu einem neuen, aber konkreten Gegensatz, nämlich zu dem des Erhabenen und Anmuthigen (denn das *Lächerliche* bildet wohl einen Kontrast, aber keinen substantziellen Gegensatz zum *Erhabenen*), in denen das Moment des Häßlichen selber, aber auf entgegengesetzte Weise, wirksam ist; oder: Das, was das *Erhabenen* schön macht, die imposante Gröfse, würdevolle Hoheit, gewaltige Kraft u. s. f. würde am *Anmuthigen* plump und roh erscheinen, es würde dadurch aufgehoben werden, widerlich, d. h. häßlich werden; Das dagegen, was das *Anmuthige* schön macht, die Leichtigkeit der Bewegung, der heitere Fluß der Linien, der Wechsel harmonischer Uebergänge u. s. f., würde am *Erhabenen* frivol und würdelos erscheinen, es würde also ebenfalls aufgehoben werden und lächerlich, d. h. seinerseits häßlich werden; z. B. wenn in Offenbach's *Orpheus* der Vater der Götter tanzend dargestellt ist: je *anmuthiger*, desto häßlicher. Das Lächerliche ist also zwar der Umschlag des Erhabenen in's Häßliche, aber keineswegs der substantielle Gegensatz dazu; sondern dies ist das Anmuthige, welches zu ihm in Allem, wie das Weib zum Manne einen organischen Gegensatz bildet. Diesen Gegensatz nicht etwa bloß auf-, sondern aus der bloßen Abstraktivität zum System konkreter Gestaltung emporzuheben, ist nun der letzte Schritt, den das Schöne zu thun hat, um zu dem, was Ruge die *geschaffene Schönheit* nennt, zu gelangen, d. h. sich zum künstlerischen Ideal zu konkretisieren; und dieser vollzieht sich in der Kunst. Diese höchste Individualisation der ästhetischen Idee oder das Kunstschöne ist nun die Basis, auf welcher sich das ganze Gebiet des Aesthetischen zu einer mannigfachen Welt von konkreten Schönheitsformen verwirklicht, und zwar zunächst wieder durch Auseinandertreten in einen ähnlichen Gegensatz wie derjenige, welcher dem Erhabenen und Anmuthigen zu Grunde liegt, nämlich in den Gegensatz der Künste der Ruhe zu den Künsten der Bewegung; dort *Architektur*, *Plastik*, *Malerei*, hier *Musik*, *Tanzkunst* und *Poesie*, welche eine durchaus analoge Doppelbewegung der in sich gegensätzlichen ästhetischen Idee darstellen. Obgleich dieser dialektische Prozeß der ästhetischen Idee erst im System näher entwickelt werden kann, so mußte doch dies vorbemerkt werden, weil uns dadurch die Kritik der Ruge'schen Theorie erleichtert wird.

Wenn man nun so die drei Formen oder Stufen betrachtet, in welcher die ästhetische Idee bei Ruge sich verwirklicht, nämlich: „A. die Erhabenheit, Erhebung zur Idee, Sieg des Ewigen in

Wahrheit und Schönheit, Verklärung des Unwahren zu seiner Wahrheit; B. der Versunkenheit, Abfall der Idee von sich, Sieg der Endlichkeit in Bosheit und Häßlichkeit, Trübung, Verdunkelung der Wahrheit; C. Erheiterung, Wiedergeburt aus der Trübung, wiederaufblickende Schönheit, der Geistesblitz der Begegnung in den getrübbten Geist, das Komische —: so ist von vornherein gar nicht abzusehen, wozu und besonders warum, wenn die ästhetische Idee auf der ersten Stufe bereits zur „Verklärung“ gediehen, wenn hier bereits „das Ewige den Sieg in Wahrheit und Schönheit“ errungen hat, nachträglich wieder ein Versinken in Bosheit und Häßlichkeit stattfinden müsse und könne; zweitens darf man sich verwundern, daß die Idee es *komisch* findet, so lange in Bosheit versunken zu sein und über die Restitution nur lachen kann. Drittens bleibt es auch hiebei gänzlich unerklärt, warum die Erheiterungsstufe wesentlich einen anderen Inhalt haben soll, als die Verklärungsstufe vor dem Abfall der Idee; sondern das Komische wäre nach dem Gesetz der Dialektik nicht der Gegensatz, sondern vielmehr die wahrhafte Vollendung des *Erhabenen*, d. h. die Rückkehr der Idee aus der Negativität zu sich selbst; endlich viertens wäre danach das *Komische* die höchste Weise der Schönheitsidee überhaupt, das wahrhaft Konkrete. — Eine von diesen Konsequenzen müßte schon gegen die Wahrheit dieser Theorie bedenklich machen, alle zusammen genügen, um sie durchaus zu verwerfen.

524. Ruge geht nun im dritten Abschnitt auf die nähere Erläuterung der drei oben gegebenen Definitionen des Erhabenen, Häßlichen und Komischen ein, und obgleich nach der von uns dagegen geübten Kritik eigentlich wenig Hoffnung bleibt, daß die Resultate dieser Erläuterung sich als gesunde Früchte erweisen, so ist doch anzuerkennen, daß er — freilich, ohne sich gerade immer der Konsequenzen seiner Theorie zu erinnern — viel Gutes und Feines über den Inhalt jener Begriffe sagt. Das *Erhabene* bezeichnet er als das Resultat des „Kampfes des endlichen Geistes, worin er sich zu „den Höhen seiner Wahrheit durcharbeitet“, und ästhetisch sei dieser Kampf, sofern er *erscheint*. Das Gegentheil davon biete die *Gemeinheit*, d. h. das Versunkenbleiben in der Endlichkeit. Er geht dann auch auf das Erhabene in der Kunst, d. h. auf das Tragische, ein. — Was die *Häßlichkeit* betrifft, so nennt Ruge dieselbe mit Recht einen „reichen und ästhetisch unendlich wichtigen Begriff“ und bezeugt, daß Weiße ihn zuerst „mit wahrhaftem Tiefblick erkannt habe“. Wenn er dagegen Weiße's Definition, daß „die Häß-

„lichkeit das unmittelbare Dasein der Schönheit“ sei, tadelt, weil darin der Widerspruch liege, daß die erste Wirklichkeit des Schönen seine eigne Unwirklichkeit sei, so ist dagegen zu sagen, daß er Weise nicht verstanden hat. Weiße meint offenbar, daß die *Erscheinung* als die unmittelbare Weise der Verwirklichung der Idee, für sich genommen, ein Negatives gegen die Idee und als diese Negativität die Häßlichkeit gegen die abstrakte Schönheit sei. Erst durch die Negation dieser Negativität wird die abstrakte Schönheit zur konkreten. Weiße hat dies sehr tief und wahr gefühlt. Von einem „häßlichen Residuum“, was nach Ruge's Ansicht bleibe¹⁾, wenn man das Ideelle vom Endlichen abziehe, kann gar nicht die Rede sein: dieses Residuum wäre weder häßlich noch schön, sondern indifferent; vielmehr ist *häßlich* die Endlichkeit nur unter der Voraussetzung der darin latenten, aber noch nicht herausgebildeten ästhetischen Idee. Schon daß das Häßliche ohne den Gegensatz zum Schönen gar nicht möglich, undenkbar und unvorstellbar wäre, macht es ästhetisch; sofern es aber zugleich negativ ist, ist es eben die erste Erscheinung des Schönen als bloß endlichen. Hier ist der Anfang und die Trübung zu suchen, welche Ruge erst nach der Verklärung auftreten läßt. Das *Häßliche* ist demnach nicht, wie Ruge will, „die von sich abgefallene Schönheit“²⁾, sondern vielmehr die durch die Endlichkeit noch nicht durchgedrungene Schönheit. *Wiederabfall* ist überhaupt ein schlechter und unspekulativer Ausdruck, eine bloße Vorstellungsform für ein sophistisches Kunststück des Denkens. Wie traurig müßte es mit der Idee beschaffen sein, und welche Garantie böte sie für ihre Absolutheit, wenn sie, nachdem sie bereits im Geiste als *verklärt* vorhanden ist, sich selber treulos werden und in's Allerschlechteste zurücksinken könnte. An dem von Weiße angeführten Beispiel des Todes zeigt sich der Unterschied, d. h. der Fortschritt von der Häßlichkeit zur Erhabenheit (nicht umgekehrt), deutlich. Ruge³⁾ führt dies selbst an, ohne den inneren Widerspruch zu merken, in den er dadurch mit seiner Theorie geräth. Er sagt: „Der Tod ist eine häßliche Erscheinung, „wenn die Leiche als seine Wahrheit angeschaut wird; der endliche „Geist, der sich hier als endlicher anschaut, mit der Behauptung, „daß diese Aufhebung seiner unwahren Gestalt die Aufhebung seiner „wahren sei, ist die Häßlichkeit. Dagegen dieselbe Erscheinung, als „Aufhebung nur der unwahren endlichen Gestalt, und „darum eben als der Gewinn des wahren Beisichseins des Geistes, wie

¹⁾ Vorachule S. 89. — ²⁾ S. 93. — ³⁾ S. 98.

„diese Unsterblichkeit im Denken gegenwärtig ist und genossen wird, der Tod, als diese Erscheinung der Wahrheit in der Selbstgewisheit des ewigen Geistes, zeigt sich erhaben“. Und doch soll diese Erhabenheit nur die erste, und jene bornirte Stufe, als *Abfall*, die zweite sein; es fehlte dann nur noch die dritte, auf welcher, als dem wahrhaft höheren Standpunkt, durch Restitution von diesem Abfall, der Tod als *komisch* erschiene (etwa wie in den Todtentänzen). Das ist eine von den Konsequenzen der Ruge'schen Theorie.

Wenn nun Ruge in der Einleitung zur Erörterung des *Komischen* behufs Motivirung des letzteren sagt, „der Geist brauchte sich „ja nicht zu erheben, wenn er nicht in der Endlichkeit versunken „wäre“, so ist dies in der That naiv. Berechtigt wäre diese Reflexion nämlich nur dann, wenn die Stufe der Verklärung nicht vorangegangen, sondern mit dem Negativen, als dem Stimulus, wodurch die latente Schönheit zur Bewegung, d. h. zunächst zur Verendlichung getrieben wird, der Anfang gemacht worden wäre. Aber wie Ruge das Verhältniß faßt, hätte man vielmehr Recht zu sagen, es könnte sich für den Geist nicht erst der Mühe, zur Verklärung im Erhabenen zu gelangen, wenn er doch wieder in's Häßliche zu versinken bestimmt war.

Das Uebrige gehört nun in die Specialästhetik, wo es an seiner Stelle zu beleuchten ist. Der Begriff der *Häßlichkeit*, den hier Ruge nicht nur überhaupt einseitig (als Verzerrung) faßt, sondern auch seine große Wichtigkeit für das Kunstschöne, in welchem es das Moment des Charakteristischen darstellt, wenn nicht verkennt, doch unberücksichtigt läßt, bietet uns nun den besten Uebergangspunkt zu Rosenkranz, der in seiner *Aesthetik des Häßlichen* eine wesentliche Lücke der bisherigen Aesthetik in ebenso geistvoller wie stofflich umfassender Weise ausgefüllt hat. Zu erwähnen ist noch, daß Ruge einige Jahre vor der hier in Betracht gezogenen *Neuen Vorschule der Aesthetik*, nämlich im Jahre 1832, ein Buch über die *Platonische Aesthetik* geschrieben hat, das jedoch hier nicht näher betrachtet werden kann¹⁾. Im Uebrigen ist anzuerkennen, daß Ruge das Gebiet des Komischen und die verschiedenen Momente desselben meist in scharfer und klarer Weise auseinandergelegt hat. In dieser Weise behandelt er den *Witz*, das *Epigramm*, die *Antithese*, die *Persiflage*, die *Ironie*, den *Humor* u. s. f., sodann das *Komische der Kunst* nach seinen verschiedenen Gestaltungsformen.

¹⁾ S. Kr. Anhang No. 12 u. 13.

2. Karl Rosenkranz' Theorie des Häßlichen.

525. Wir haben schon früher daran erinnert, daß der Begriff des *Häßlichen* bereits von Friedrich von Schlegel¹⁾ als ein für die Aesthetik nothwendiger, d. h. als ein ästhetisch nothwendiger erkannt worden ist. Weisse²⁾ war dann der Erste, welcher diesen Begriff mit philosophischem Ernst in Betracht gezogen und sein Wesen als das für die Entwicklung des Schönen zum konkreten Ideal nothwendige negative Moment in tiefster Weise begriffen hat, indem er es kühn als „das unmittelbare Dasein der Schönheit“ bezeichnete. Allein auch er hat es nicht in alle seine Erscheinungsformen, die ein ebenso zusammenhängendes und ebenso mannigfaltiges System, wie das des Schönen selbst ist, bilden, auseinandergelegt und entwickelt. Dies Verdienst gebührt Rosenkranz, einem der wenigen Hegelianer, denen die schwierige Durchfahrt zwischen der Skylla des Sophismus und der Charybdis des Theosophismus gelungen ist. Rosenkranz ist vielleicht der in der Form seines Philosophirens wie in der milden Urbanität seines Ausdrucks am meisten ästhetisch sich darstellende Hegelianer, und so ist es als eine Art feiner Ironie des Geschicks zu betrachten, daß gerade ihm die Aufgabe zugefallen ist, den Erbfeind des Schönen, als welcher das Häßliche betrachtet zu werden pflegt, in seinen Verzweigungen dem philosophischen Begreifen zu unterwerfen.

Ueber seine Stellung zu dieser Frage spricht er sich in dem Vorwort zu seiner *Aesthetik des Häßlichen*³⁾, einem Buche, das sowohl durch seinen allgemein philosophischen Gehalt wie durch die Fülle und Vielseitigkeit der gedanklichen Darstellung bekannter zu sein verdiente, als es in der That ist — folgendermaassen aus: „Niemand wundert sich, wenn in der *Biologie* auch vom Begriff der „Krankheit, oder wenn in der *Ethik* vom Begriff des Bösen, „in der *Rechtswissenschaft* vom Begriff des Unrechts, in der *Religionswissenschaft* vom Begriff der Sünde gehandelt wird“. Mit „demselben Recht und derselben Nothwendigkeit „macht der Begriff „des Häßlichen als des Negativschönen einen Theil der *Aesthetik* aus“.

Weiter charakterisirt er dann den Inhalt und die Tendenz seines Werkes dahin, daß er sich bemüht habe, „den Begriff des Häßlichen als die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des Ko-

¹⁾ S. oben No. 412 (S. 794). — ²⁾ S. oben No. 496. Vergl. No. 523 u. 524. — ³⁾ *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg 1858.

„mischen von seinen ersten Anfängen bis zu derjenigen Vollendung „zu entwickeln, die er sich in der Gestalt des *Satanischen* giebt“. Er wolle darin „gleichsam den Kosmos des Häßlichen in seinen ersten „chaotischen Nebelflecken, von der Amorphie und Asymmetrie „an bis zu seinen intensivsten Formationen in der unendlichen „Mannigfaltigkeit der Desorganisation des Schönen durch die Karrikatur darstellen“... „Die Formlosigkeit, die Inkorrekttheit „und die Deformität der Verbildung machen die verschiedenen „Stufen dieser in sich konsequenten Reihe von Metamorphosen[aus“. Er habe versucht, „zu zeigen, wie das Häßliche an dem Schönen „eine positive Voraussetzung hat, dasselbe verzerrt, statt des Erhabenen das Gemeine, statt des Gefälligen das Widrige, statt „des Ideales die Karrikatur erzeugt. Alle Künste und alle „Epochen der Kunst bei den verschiedenen Völkern sind hiebei „herangezogen, die Entwicklung der Begriffe durch passende Beispiele zu erläutern, die auch noch für künftige Bearbeiter dieses „schwierigen Theils der Aesthetik Stoff und Anhaltspunkte darbieten werden“.

Hienach ist über das vortreffliche Buch selbst nur noch Dies zu sagen, daß es Das, was hier in dem Vorworte als Programm aufgestellt wird, im vollsten Maaße leistet und daß überhaupt der Verfasser sein Thema mit einem Ernst und einer Gründlichkeit behandelt, für welche die Aesthetik ihm nur zu Dank verpflichtet sein kann. Allein für uns gewinnt gerade auf diesem Gebiet die Frage des Principis eine besondere Wichtigkeit, und in dieser Beziehung drängen sich uns einige Bedenken auf, ob die Gliederung des Begriffs seinem eigentlichen Inhalt völlig adäquat sei. Es liegt auf der Hand, daß auch hier — wie wir es beispielsweise an der Eintheilung der einzelnen Künste gezeigt haben — die Gliederung, nämlich ihr Princip, sehr wesentlich mit der Bestimmung der Einzelbegriffe zusammenhängt, so daß solche Frage also auch eine nicht zu unterschätzende substantielle Bedeutung erhält. Um die Rosenkranz'sche Theorie des Häßlichen auf diese Frage hin zu prüfen, müssen wir eine kurze Vorbemerkung machen.

526. Das *Häßliche* bildet nicht etwa nur das nothwendige negative Korrelat zum Schönen, sondern hat auch in dem dialectischen Prozess, welchen dieses durchmachen muß, um sich zu konkresciren, eine ganz bestimmte aktive Function; ja, es ist das eigentlich treibende Princip, der Stimulus der Bewegung. Man könnte in dieser Hinsicht auf dasselbe, mit einiger Modifikation, die Worte anwenden, welche Goethe Gott in Hinsicht des Teufels in den Mund

legt, und zwar mit um so größerem Recht, als ja dem Häßlichen im Reich des Schönen recht eigentlich die Rolle des *Mephisto* zufällt. Und in diesem Sinne könnte man denn davon sagen:

„Des Schönen Thätigkeit kann allzuleicht erschaffen,
 „Es liebt sich bald die unbedingte Ruh',
 „Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu:
 „Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen“.

Dies Wirkende des *Häßlichen* ist nämlich Dasjenige, was das Schöne aus der *unbedingten Ruhe* der platonischen Idee und der Schelling'schen Urbildlichkeit, d. h. aus der leeren Abstraktivität hinaus- und hervortreibt zur Wirklichkeit, und in solchem Sinne ist Weiße vollkommen Recht zu geben, wenn er das *Häßliche* das unmittelbare Dasein, d. h. „die erste — allerdings bloß negative — „Wirklichkeit des Schönen“ nennt. Es geht aus dem Umstande, daß das Häßliche überall, wo das Schöne einen affirmativen Abschluss seiner begrifflichen Entwicklung gefunden, von Neuem wirkend einzutreten hat, hervor, daß es das Schöne in dem ganzen Verlauf dieser Entwicklung bis zum Konkreten herab, begleiten und folglich sich in derselben Weise konkresciren muß, wie das Schöne selbst: von der ganz abstrakten Bedeutung des Häßlichen als einer Negativität der Erscheinung bis zur künstlerischen Karrikatur herab durchläuft es so eine Reihe von Gestaltungsformen, welche zu denen des Schönen in einem festen Parallelismus stehen. Es bildet mithin nicht, wie das *Erhabene*, das *Anmuthige*, das *Komische* u. s. f., eine bestimmte Stufe in der Entwicklung des Schönen, sondern ist wie dieses selbst ein allgemeiner Begriff, und, was noch mehr ist, Princip der Bewegung. Hieraus folgt einmal, daß das Häßliche in der Metaphysik der ästhetischen Idee neben dem Schönen eine spekulative Erörterung fordert, sodann, daß es, nachdem es als dieser metaphysische Begriff feststeht, als das eine Princip der Entwicklung der ästhetischen Idee durch die verschiedenen Sphären, in denen dieselbe sich verwirklicht, zur Geltung gebracht, d. h. nach seinen besonderen Gestaltungsformen betrachtet werde. Das Häßliche ist also als das ganze System durchwachsend aufzuzeigen, nicht nur an einer bestimmten Stelle abzuhandeln, ganz wie — was Rosenkranz richtig andeutet — das *Böse* in der Ethik, das *Verbrechen* in der Rechtslehre, die *Krankheit* in der Biologie.

Nun aber giebt es drei ungleichartige, weil zum Theil subordinirte Sphären, in denen sich die ästhetische Idee verwirklicht, nämlich:

1. Die Metaphysik derselben, in welcher — nachdem das Schöne vom Wahren und Guten abgesondert ist — der Gegensatz des Schönen und Häßlichen als der erste, ganz abstrakte Gegensatz, d. h. als der der positiven und negativen Seite der ästhetischen Idee auftritt. Hier befinden wir uns in demjenigen Gebiet, dessen Inhalt die unmittelbare Erscheinung bildet, d. h. in der Sphäre des *Naturschönen*, aber diesen Begriff lediglich in abstrakt formaler Bedeutung gefaßt, nicht schon sofern er zur Anschauung in Beziehung gesetzt ist. Hier ist es, wo die durch Hegel aufgezeigten Stufen der *Regelmäßigkeit*, *Symmetrie*, *Harmonie*, *Eurythmie* als bloß formale Kategorien, also auch ihre Gegensätze: die *Unregelmäßigkeit*, die *Asymmetrie*, die *Disharmonie* und *Arythmie* auftreten. Daß diese allgemeinen Kategorien später, z. B. bei den Künsten, ihre konkrete Anwendung finden, kommt in diesem abstrakten Gebiet nicht in Betracht. Die höchste Entwicklungsstufe bezeichnet hier zugleich die höchste Form der Erscheinungswelt: das Organische, als Einheit von Leib und Seele. Sofern diese Momente für sich als entgegengesetzte genommen werden, konkretisieren sie sich zu dem Gegensatz der Natur- und Geisteswelt. Schon Hegel hat gesagt, daß der Leib das Negative gegen die Seele ist: so ist, da die Natur das Negative gegen den Geist ist, das Naturschöne durch Negation zur affirmativen Schönheit des Geistes zu erheben.

2. Diese Schönheit ist diejenige, welche Hegel *Kunstschönheit* nennt, ein Ausdruck, der — weil er schon an die subjektive Production erinnert — zu enge erscheint. Es ist die Schönheit in der Welt des bewußten Geistes, aber sie ist nicht schon ohne Weiteres in dieser Welt als gewußte Schönheit, sondern zunächst immanent; d. h. sie ist geschichtliches Kulturelement, oder die ästhetische Idee als Substanz des Geistes. Ihre Gestaltungsformen treten so objektiv, einerseits als ästhetische Bethätigungsweisen des subjektiven Geistes überhaupt, sodann als solche in seiner weltgeschichtlichen Entwicklung auf. In ersterer Beziehung wird die Schönheit in den Gegensatz des Erhabenen und Anmuthigen getrieben. Dieser Gegensatz hat denselben Inhalt, wie der obige zwischen Leib und Seele. Es ist auch hier das negative Moment, das den Fortschritt bildet; nämlich die erste Erscheinung des Schönen ist das *Erhabene*, d. h. die Latenz des Geistes in der Materie: die starre Ruhe und Unbeweglichkeit, die den Geist nur andeutet; sein Charakter ist das Symbol. Der Gegensatz dazu ist das *Anmuthige*, d. h. die Aufhebung der Materie in den Geist: die Beweglichkeit und Freiheit. Die Ver-

mittlung beider ist das *Ideal* als das konkrete Schöne. Weiter aber offenbart sich dieser Fortschritt als geschichtlicher; oder: die Betrachtung der ästhetischen Idee als sich verwirklichenden Prozesses vom Erhabenen zum Anmuthigen ist die geschichtliche. Der Kampf zwischen den beiden Momenten Materie und Geist, worin die Materie das negative Moment repräsentirt, gestaltet sich nun so, daß die erste Erscheinung der ästhetischen Idee in der Geschichte die Uebergewalt der Materie über den Geist darstellt, d. h. es ist auch hier, wie in der Metaphysik, das Häßliche als unmittelbares Dasein der Schönheit (Orientalismus), das zweite ist die Ausgleichung von Materie und Geist (Hellenismus), das dritte der Sieg des Geistes über die Materie (Christianismus). Der Orientalismus repräsentirt so das Reich ernster Ruhe und Erhabenheit, der Hellenismus das der Schönheit (im engeren Sinne), der Christianismus das der lebendigen Beweglichkeit und geistigen Anmuth¹⁾.

3. Diese Objektivität der ästhetischen Idee im geschichtlichen Prozeß des Geistes fordert nun auch die Verwirklichung derselben in der subjektiven Weise der bewußten Production, ja sie ist bereits in der objektiven Erscheinung mitgesetzt oder: der geschichtliche Geist als ästhetischer verwirklicht sich, wie als politischer, religiöser, philosophischer, sittlicher, so auch als künstlerischer, und zwar in allen diesen Seiten ungetrennt als einheitlicher. Trotz dieser Ungetrenntheit, welche sich in der festen gegenseitigen Durchdringung von Staatsform, Religion, Sittlichkeit und Kunst im Orientalismus und der Antike abspiegelt, bilden diese Seiten sich doch als bestimmte Gestaltungstriebe, nämlich zu den verschiedenen Künsten, aus. Es ist auch hier — weil im Grunde derselbe Prozeß — dasselbe Gesetz des dreistufigen Kampfes zwischen Materie und Geist, welches den Fortgang in der Entwicklung bildet. So ist z. B. die Architektur, deren Princip das bestimmende ästhetische Princip des Orientalismus ist, die erste Kunst und als solche wesentlich negativ und abstrakt, weshalb sie denn auch — mag sie nun entstanden sein wie sie wolle — die Natur ganz ignoriert. Ueber diesen Fortschritt in der Gliederung der Künste ist bereits bei Gelegenheit Hegel's²⁾ das Nöthige gesagt.

527. Verfolgt man nun die Wirksamkeit jenes negativen Moments, das den Inhalt des Begriffs des *Häßlichen* bildet, so gliedert sich derselbe, nach der obigen Darstellung, naturgemäße in die-

¹⁾ Vergl. oben die Einleitung zum 2. Buch (S. 257 ff.). — ²⁾ S. oben No. 503 (S. 281 ff.)

selben drei Sphären ein, in denen sich die ästhetische Idee überhaupt verwirklicht, oder: er ist zu fassen als metaphysischer Begriff, als anthropologischer, bez. als kulturgeschichtlicher Begriff und als ästhetischer Begriff im engeren Sinne des Wortes, d. h. in Hinsicht auf die künstlerische Darstellung. Auf der ersten Stufe würden z. B. die Kategorien der *Unregelmäßigkeit*, *Asymmetrie*, *Disharmonie* u. s. f. zu behandeln sein, auf der zweiten müßte gezeigt werden, wie aus dem abstrakten Begriff der Schönheit die Begriffe des *Erhabenen* und *Anmuthigen*, und zu diesen, als positive gesetzt, die entsprechenden Gegensätze des *Gemeinen* und *Plumpen*, welche zugleich die negative Umkehrung derselben bilden (sofern nämlich, als blos negativ gefaßt das Erhabene zum Plumpen, das Anmuthige zum Würdelosen d. h. zum Gemeinen wird), woran sich dann das ganze weite Gebiet der Negativitäten anschließt, das sich durchaus in dieser Doppelbewegung entwickelt, welche durch den Gegensatz der Ruhe und Bewegung bedingt wird.

Wenn wir nämlich Ruhe und Bewegung oder auch Materie und Geist an die Spitze stellen, so ist als die allgemeine ästhetische Form dieses Gegensatzes *Ernst* und *Heiterkeit* zu setzen. Das Ernste steigert sich zum *Furchtbaren*, *Schrecklichen*, *Gräßlichen*, *Scheußlichen*, *Gespensterhaften*, *Dämonischen*, welche alle Synonyme des Erhabenen sind; ebenso aber auch zum *Plumpen*, *Schwerfälligen*, *Rohen*, *Kolossal*en u. s. f. Das Heitere potenzirt sich zum *Naiven*, *Niedlichen*, *Lächerlichen*, *Possirlichen*, welche Synonyme des Anmuthigen sind; ebenso aber auch zum *Leichtfertigen*, *Windigen*, *Koketten*, *Raffinirten*, *Kleinlichen*, *Schwächlichen*. Was so auf der einen Seite ausdrücklicher Gegensatz ist, erscheint auf der andern als Potenzirung; so z. B. ist das *Lächerliche* als Gegensatz zu dem im *Erhabenen* gesetzten Ernst zugleich die Potenzirung des im Anmuthigen gesetzten Heiteren. Daß dieses mannigfaltige Gebiet des negativ-Schönen, d. h. des Häßlichen, welches vornehmlich der zweiten der oben dargestellten Entwicklungsstufen, nämlich der Welt des bewußten Geistes, als sich in der Geschichte ästhetisch realisirenden, angehört, auch seine Konsequenzen in das Gebiet der Kunst hinüberschlägt, darf deshalb nicht Wunder nehmen, da diese Welt ja das wesentliche Substrat ihres Schaffens bildet. In diesem Sinne gestaltet sich das *Erhabene* zum Tragischen, das *Lächerliche* zum Komischen u. s. f.; allein indem es in dieser Weise künstlerisch gewollt wird, verliert das Häßliche seine negative Bedeutung, es erhält die Bedeutung des Charakteristischen und wird so zum

wirksamen Moment der künstlerischen Gestaltung und Wirkung selbst.

Zwar giebt es auch in diesem Gebiet der Production Formen, in denen das Moment der Negativität vorherrscht, wie die *Satyre*, die *Ironie*, besonders die *Karikatur*; indeß ist das Häßliche darin, wie im ganzen Bereich des Humors, zu dem alle diese Formen gehören, doch immerhin als ideell gesetzt und somit, wenn auch indirekt, zum Träger der Idee gemacht, wodurch ihm gleichsam der Giftzahn ausgebrochen ist. Im Bereich der Kunst ist daher eigentlich gar nicht mehr vom *Häßlichen* zu reden, sondern indem es zum Moment des Künstlerischen selbst herabgesetzt ist, erscheint es als überwunden und der Idee, d. h. dem Ideal, dienstbar gemacht. Als spezifischer Widerspruch gegen das Kunstschöne wäre das Häßliche hier lediglich das Unkünstlerische; dies aber ist nichts als ein subjektiver Mangel, kein Gegensatz innerhalb der Sphäre selbst. Gewiß giebt es Verirrungen in der Kunst, allein sie fallen nicht der *Kunst* als solcher, ihrem Begriff nach, sondern der zweiten Stufe, der geschichtlichen Entwicklung der ästhetischen Idee in ihrem objektiven Dasein zur Last, d. h. der durch diese beschränkten Anschauung der Künstler selbst, so z. B. der Zopfstyl. So kann man auch die holländische Genremalerei in gewissem Sinne *häßlich* nennen, sofern man nämlich auf den objektiven Inhalt der Darstellung reflektirt. Allein dieser ist seiner äußeren Erscheinung nach nicht das Wesentliche in der Kunst, sondern die Art und Weise, wie dieser durch die Kulturentwicklung gegebene Inhalt aufgefaßt und sodann, wie er technisch behandelt ist. Gerade hierin aber steht die holländische Genremalerei sehr hoch und höher als z. B. die *idealisirende* altdüsseldorfer Romantik.

528. Wenn wir nun nach dieser nothwendigen Vorbemerkung, die allerdings erst im System selbst näher begründet werden kann, einen Blick auf die *Aesthetik des Häßlichen* von Rosenkranz werfen, so ist sogleich zu bemerken, daß er in der Gliederung des Stoffs von einem abweichenden Princip ausgeht. Sehen wir vorläufig von der Einleitung ab, so zerfällt sein Buch in drei Abschnitte, welche die Titel tragen: die *Formlosigkeit*, die *Inkorrektheit* und die *Defiguration oder Verbildung*. In der Formlosigkeit behandelt er die *Amorphie*, die *Asymmetrie* und die *Disharmonie*, also diejenigen Begriffe, welche nach unserer Eintheilung in die erste Stufe, d. h. in den Bereich des Naturschönen fallen. Allein er betrachtet sie nicht eigentlich unter diesem Gesichtspunkt, sondern wesentlich schon in ihrer Anwendung auf die Welt des Geistes

und auch speciell der künstlerischen Darstellung. Hier wäre aber sogleich der Unterschied zu machen, ob sie, als gewollt, Momente des künstlerischen Wirkens selbst sind, wie z. B. die Dissonanz in der Musik, oder ob sie bloß Fehler sind. Beides sind keine Häßlichkeiten im strengen Sinne, sondern in letzter Bedeutung wäre das Häßliche das Unkünstlerische, d. h. die subjektive Inkorrektheit. Nun aber behandelt diese Rosenkranz selber im zweiten Abschnitt als Häßlichkeitsform in der Kunst: und dies ist entschieden nicht zu billigen. Inkorrektheit ist lediglich Unvollkommenheit; im objektiven Gebiet, d. h. im Bereich des Naturschönen, ist sie mangelhafter Ausdruck der Idee und insofern häßlich; im subjektiven Gebiet des Kunstschönen ist sie mangelhaftes Können des künstlerischen Subjekts, also nichts Häßliches, sondern etwas Unkünstlerisches. Das *geistig-Häßliche*, was Rosenkranz¹⁾ dem *natürlich-Häßlichen* gegenüberstellt, ist selber objektiv, z. B. das Unsittliche, die Zudringlichkeit, die Taktlosigkeit, gemeine Gesinnung u. s. f.; aber dieses geistig-Häßliche hat mit der Kunst nichts zu thun, im Gegentheil kann dieses Häßliche als Charakteristisches sogar Gegenstand der künstlerisch-vollendetsten Darstellung sein. Es ist mithin durchaus gegen diese Bedeutung des Häßlichen als eines künstlerisch-Inkorrekten Protest einzulegen. Die Rosenkranz'sche Auffassung verschiebt den Begriff aus seiner eigentlichen Sphäre der Negativität und macht ihn zu einer bloßen Negation, zu einer subjektiven Mangelhaftigkeit. Alles, was er daher über „Inkorrektheit“, „in den besonderen Stylarten“ sowie „in den einzelnen Künsten“ sagt, ist an sich richtig und zeugt von vielseitiger und feiner Beobachtung, nur gehört es nicht in eine *Aesthetik des Häßlichen*, sondern in eine Theorie der Künste.

Der dritte Abschnitt geht nun auf den eigentlichen substantiellen Gehalt des Gebiets des Häßlichen ein, sofern es dem objektiven Dasein des bewußten Geistes angehört. Die *Verbildung* zerfällt in drei Klassen: das *Gemeine*, das *Widrige* und die *Karikatur*. Die letztere scheiden wir sogleich ab, weil sie dem Kunstgebiet angehört und keinen koordinirten Begriff zum Widrigen und Gemeinen bildet; sondern diese beiden Formen des Häßlichen sind vielmehr die Substrate für die Karrikatur, die als künstlerische Potenzirung derselben sie zur ideellen Vernichtung bringt und dadurch das Ideal unter der Form der Negation des Negativen restituiert. Die *Karikatur* kann, wenn sie innerhalb ihrer wahren Aufgabe

¹⁾ *Aesthetik des Häßlichen* S. 115.

bleibt, ebensowenig wie der *Witz* auf das an sich Bedeutende, sofern es Dies ist, sondern höchstens nur auf das jedem in der Erscheinung auftretenden Bedeutenden und Idealen anklebende Endliche und Zufällige sich richten, außerdem aber nur auf das Gemeine. Richten sich die Karrikatur, die *Persiflage*, die *Satyre*, überhaupt der negative Humor, auf etwas Substanzielles als solches, so werden sie selbst gemein und setzen sich aus dem Bereich des Künstlerischen, d. h. des Ideellen, ebenso heraus wie das Unzüchtige. Als so von der Idee verlassen, wirkt die Karrikatur auch nicht mehr komisch, sondern selber widerlich und gemein. Die *Travestie* hat hievon etwas an sich, sie ist das Herabziehen des Pathetischen nicht in's Komische, sondern in's Burleske und Triviale; und wird dadurch selbst trivial. Man versuche einmal, die *Odysee*, den *Faust*, *Romeo und Julie* zu travestiren: das Resultat wird lediglich degoutant sein. Eher schon eignen sich die *Aeneide* und selbst die Schiller'schen Dramen dazu, weil hier das Pathos häufig zu reflektirt auftritt.

Was nun, nach Abscheidung der Karrikatur, die einen besonderen Abschnitt bilden müßte, sofern sie das *Häßliche* als künstlerisches Wirkungsmoment behandelt, die beiden andern Hauptkategorien, das *Gemeine* und das *Widrige* betrifft, so dünkt uns, daß auch zwischen diesen kein rechter Gegensatz herrscht: das *Widrige* möchte unter allen Umständen wohl auch gemein sein können, z. B. das Plumpe, das Ekelhafte u. s. f.; umgekehrt aber ist nicht abzusehen, warum das *Gemeine* nicht widrig wirken sollte. Der Grund liegt darin, daß das *Gemeine* nach seiner Qualität, das *Widrige* nach seiner Wirkung zu fassen ist, so daß die darunter subsumirten Begriffe nothwendig aneinandergrenzen müssen. Höchstens bilden sie eine Steigerung innerhalb desselben Qualitätsbegriffs. Dennoch vertheilt Rosenkranz die darunter subsumirten Begriffe so, daß man herausfühlt, er habe den tieferen und wahren Gegensatz wohl empfunden: so z. B. dort das *Kleinliche*, hier das *Plumpe*, das *Gewöhnliche* und das *Gespenslige* u. s. f. Dieser wahre Gegensatz ist derselbe, der auch dem des *Erhabenen* und *Anmuthigen* zu Grunde liegt: ernste Ruhe und heitere Beweglichkeit. Dies ist schon oben erläutert. Der geistvolle Verfasser würde, glauben wir, zu noch fruchtbareren Resultaten gekommen sein, wenn er sein System der Häßlichkeitskategorien auf dieser Basis aufgebaut und daraus entwickelt hätte. Dennoch ist die durch zahlreiche Beispiele unterstützte Anschaulichkeit der Darstellung hoch anzuerkennen und ein wahrer Schatz für die Aesthetik.

529. Erst jetzt können wir zur *Einleitung* uns wenden, welche die principielle Begründung dieses ganzen Systems enthält. Wenn irgendwo, so müssen wir hier den Grund für die theilweise Ablenkung von dem richtigen Wege zur völligen und allseitigen Ergründung des Gebiets des Häßlichen finden. Er spricht zuerst über das Häßliche als Negatives überhaupt und bemerkt ¹⁾: „Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existirt nur als Negation desselben.“ Hier ist nun zunächst zu sagen, daß wie das Häßliche durch das Schöne bedingt ist, so auch das letztere nur durch das Häßliche möglich wird. Dies hat Rosenkranz verkannt. Nur durch die Negativität seiner selbst kommt das Schöne zur Wirklichkeit. Zweitens ist es zu viel oder zu wenig gesagt, das Häßliche nur als die Negation des Schönen zu bezeichnen. Das Schöne ist nur als Erscheinung; wird die Erscheinung negirt, so bleibt vielleicht die abstrakte Idee, die Wahrheit, übrig, aber vom Häßlichen ist dann ebensowenig wie vom Schönen mehr die Rede. Sondern das Häßliche ist die Negativität im Prozeß der ästhetischen Idee. Ferner sagt Rosenkranz, daß die Unterwerfung des Häßlichen unter das Schöne das *Komische* sei; er stimmt hier also Ruge zu. Allein dies ist nur die eine Seite des wahren Verhältnisses, denn mit demselben Recht kann diese Versöhnung als das *Tragische* ausgedrückt werden. Oder findet hier etwa, da doch das Tragische den eigentlichen Gegensatz gegen das Komische bildet, eine Unterwerfung des Schönen unter das Häßliche statt? Er geht dann auf das *Unvollkommne* und das *Naturhäßliche* über, worin er, wie uns dünkt, das Allgemeine und Objektive nicht scharf genug vom Subjektiven, d. h. von Dem, was man unter *Natur* in ihrer Beziehung zur Anschauung versteht, trennt. Die landschaftliche Schönheit oder Häßlichkeit hat mit den objektiven Formen der Natur, z. B. im Krystall, der Muschelbildung, der vegetabilischen und organischen Gestaltung nichts zu thun; jene gehört nur der Sphäre des anschauenden Subjekts an und hat keine objektive Existenz. Dann spricht er über das *Geisthäßliche* und das *Kunsthäßliche*. Er sagt ²⁾: „die Natur mischt Schönes und Häßliches nach der Zufälligkeit zusammen. Die empirische Wirklichkeit des Geistes thut dasselbe. Um daher das Schöne an sich zu genießen, muß es der Geist hervorbringen und zu einer eigenthümlichen Welt für sich abschließen. So entsteht die Kunst.“ Hier unterscheidet Rosenkranz also die drei Stufen oder Sphären des Schö-

¹⁾ S. 7. — ²⁾ S. 35.

nen mit vollkommener Schärfe. Und damit tritt ihm denn die allerdings wichtigste Frage entgegen, wie es ohne Widerspruch zu denken sei, „daß die Kunst auch das Häßliche hervorbringe, da ihre „Aufgabe doch die Hervorbringung des Schönen sei“ . . . „Wollte „man“ — bemerkt er — „hierauf antworten, daß die Kunst allerdings das Häßliche hervorbringe, jedoch als ein Schönes, so würde „man offenbar zu dem erstbemerkten Widerspruch nur einen zweiten und größeren hinzufügen.“ Mit größerem, jedoch auch nicht völligem Recht lehnt Rosenkranz die Nothwendigkeit des Häßlichen in der Kunst durch den *Kontrast* ab. Er unterscheidet den Kontrast ausdrücklich vom Häßlichen, und doch ist in beiden das Wesentliche die Differenz. Er führt die Architektur, Skulptur, Musik, Lyrik an, in denen man den Satz, „daß das Häßliche des Schönen wegen da sei, schwerlich bewähren könne.“ Allein in allen Künsten entspringt die konkrete Schönheit nicht aus dem Dasein unmittelbarer Idealität, sondern aus der vermittelten, d. h. aus der Auflösung der Differenz. Fehlt das negative Moment — und dies ist das Princip des Häßlichen — so fehlt auch die Entwicklung, die Gliederung, die Totalität, kurz die aus dem Mannigfaltigen sich zusammenschließende Einheit. Man spricht von *malerischer Unordnung*: was ist dies anders als die durch die Negativität in die Harmonie der Plastik gebrachte Bewegung? In derselben Weise wird die bloße Regelmäßigkeit und Symmetrie der Architektur in die Harmonie der Plastik aufgehoben, wie diese in die Eurythmie des Malerischen. Solches Aufgehobenwerden ist aber ein Negativgesetzt werden. Eine Ruine z. B. ist, architektonisch betrachtet, Mangelhaftigkeit, Zerstörung, Verfall; malerisch betrachtet umkehrt sogar eine höhere als bloß architektonische Schönheit.

Rosenkranz faßt den Begriff des Häßlichen von vorn herein zu enge und deshalb entdeckt er in ihm nicht das Moment des Stimulirenden, d. h. des die Schönheit aus ihrer idealen Ruhe, welche abstrakte Identität und Leerheit ist, Erweckenden, in Bewegung Setzenden. Er definirt die Nothwendigkeit des Häßlichen dadurch, daß, „weil die Kunst das sinnliche Element nöthig habe“ (und hierin sieht er ihre Schranke), „um die Erscheinung der Idee nach ihrer „Totalität auszudrücken“, damit „die Möglichkeit des Negativen gesetzt“¹⁾ sei, und daß deshalb „die Kunst, will sie nicht die Idee „einseitig zur Anschauung bringen, das Häßliche nicht entbehren könne“. Dies beruht auf einer Auffassung, welche das Häßliche

¹⁾ S. 38.

nur als eine bedauerliche Nothwendigkeit, die durch das Gebunden-sein der Idee an die Endlichkeit bedingt ist, betrachtet; und mit einer solchen Auffassung können wir uns nicht befreunden. Denn geht man bei diesem Satz auf seinen tieferen Grund, so wird damit der künstlerische Schein nicht eigentlich als Scheinen der Idee, sondern negativ als ein Mangel des Schönen betrachtet. Dieses Zum-Schein-Herabsetzen der Wirklichkeit, als der Endlichkeit, ist aber gerade die Affirmativität des Schönen, und die darin wirksame Negativität ist nicht bloß eine traurige Nothwendigkeit, sondern eine durch die Konkrescenz der Idee selbst geforderte Differenz, durch deren Aufhebung allein die Schönheit sich wahrhaft realisirt. Ist nun so dem Häßlichen sein Recht widerfahren — aber dies muß zuvor geschehen, denn nur darin liegt seine ästhetische Nothwendigkeit —, d. h. wird anerkannt, daß es allein als reine Negativität das Schöne in Fluß zu bringen und darin zu erhalten vermag, bis dieses sich in allen seinen Gestaltungen konkrescirt hat, dann mag es gegenüber diesen Gestaltungen selber als das Reich der Mißgestaltung derselben ästhetischen Idee, gleichsam als Schattenreich des Ideals, festgehalten und als Häßliches im engeren Sinne, d. h. als Widerspruch des Schönen, begriffen werden. Beschränkt man sich aber auf die letztere Auffassung, wie es Rosenkranz und noch viel mehr die andern Aesthetiker thun, dann ist es unmöglich, sein Wesen als absolute Bedingung für die Entwicklung des Schönen aufzufassen, namentlich im Bereich des Kunstschönen. Was daher Rosenkranz über das Vorkommen des Häßlichen in den Künsten, d. h. in den realen Leistungen derselben, bemerkt, betrifft keineswegs das metaphysische Element des Häßlichen, sondern meist nur die subjektive Mangelhaftigkeit im ästhetischen Empfinden oder technischen Können der in einer gewissen Zeit lebenden und von ihr beeinflussten Künstler.

Dies ist nun derjenige Punkt, an welchem das sonst so lehrreiche Werk des geistvollen Verfassers eine Lücke darbietet, die auszufüllen die Aesthetik die fernere Aufgabe hat; d. h. es handelt sich darum, einmal die absolute Bedeutung des Häßlichen für die Konkrescenz des Schönen überhaupt und sodann die dauernd nothwendige Wirkung dieser Negativität für den Fortgang des Schönen durch seine Gestaltungssphären hiedurch aufzuzeigen.

Ehe wir zu dem bedeutendsten Aesthetiker nicht nur unter den Hegelianern, sondern überhaupt der neueren Zeit übergehen, nämlich zu Vischer, wollen wir hier einen kurzen Rückblick auf die ästhetische Literatur dieser ganzen Epoche werfen.

3. Uebersicht über die anderweitige ästhetische Literatur dieser Epoche.

530. Theils im Anschluß an die in der zuletzt mitgetheilten Uebersicht genannten Werke über Aesthetik, theils beeinflusst durch die Hegel'sche Philosophie, treten noch zahlreiche weitere Erscheinungen auf, welche von ebenso verschiedenem Werth als Charakter sind. Viele derselben zeigen, gegenüber der strengeren Wissenschaftlichkeit, mit welcher seit Kant die Aesthetik behandelt wurde, eine Tendenz zur Popularisirung, die sie eigentlich einer ernsthafteren Kritik entzieht. Andererseits werden nun auch andere Betrachtungsweisen hervorgehoben, neben der geschichtlichen besonders die psychologische und physiologische. Diese sind zum Theil bedeutend und für die Wissenschaft förderlich. Es ist unmöglich, sie alle zu charakterisiren, und auch, weil neue Principien von ihnen nicht aufgestellt werden, nicht nöthig. Wir heben darunter folgende Werke hervor: Hausmann: *Allgemeine Geschmackslehre* (Zerbst 1830). — W. E. Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkt gebildeter Freunde des Schönen*; 2 Abtheilungen (Darmstadt 1834—36). — H. v. Kaiserlingk: *Lehre vom Schönen, oder Aesthetik* (Leipzig 1835). — L. Steckling: *Kalologie oder die Lehre vom Schönen* (Leipzig 1835). — Mit kritischem Sinn und historischer Sachkenntniß versehen, behandelte v. Rumohr in seinen *Italianischen Forschungen*, 2 Theile (Berlin und Stettin 1827) einige ästhetische Fragen in den einleitenden Abhandlungen: *Haushalt der Kunst und Verhältniß der Kunst zur Schönheit*; allein so schätzbar seine Zusammenstellung und Kritik der verschiedenen Ansichten Lessing's, Winckelmann's, Herder's, Schelling's u. s. f. sind, so beschränkt sich doch seine Erörterung meist hierauf, ohne zu einer eigentlichen philosophischen Behandlung zu gelangen. Endlich können wir noch erwähnen: H. Ritter: *Ueber die Principien der Aesthetik* (Kiel 1840), doch schließt sich dieser bereits an Schleiermacher an; ebenso Lommatzsch: *Die Wissenschaft des Ideals oder die Lehre vom Schönen* (Berlin 1835). — Theils unter dem physiologischen, theils unter dem psychologischen Gesichtspunkt behandeln Carus und Fischer die Aesthetik. Dieser schrieb: *Naturlehre der Seele* (Basel 1834); Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei* (Leipzig 1831), *Psyche* (Pforzheim 1846), *Ueber die Formen der Hand* (Stuttgart 1846), *Symbolik der menschlichen Gestalt* (Leipzig 1853), *Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt* (Leipzig 1854). Diese reichen also schon bis in die neuere Zeit.

Unter dem Einfluß Hegel's stehen die Werke von Bohtz: *Die Idee des Tragischen* (Göttingen 1836), Fr. Brataneck: *Zur Ent-*

wicklung des Schönheitsbegriffs (Brünn 1841), Kuno Fischer: *Diotima oder die Idee des Schönen* (Pforzheim 1849), A. E. Umbreit: *Aesthetik*. 1 Thl. (Leipzig 1838), M. Carriere: *Das Wesen und die Formen der Poesie* (Leipzig 1856), *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit* (Leipzig 1863—67) und *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst* (Leipzig. F. A. Brockhaus. 1859.) 2 Bände, Joseph Baier: *Aesthetik in Umrissen* (Prag 1856), Hinckel: *Allgemeine Aesthetik für das gebildete Publikum* (Pforzheim 1847), Konrad Hermann: *Grundriss einer allgemeinen Aesthetik*.

Wenn wir diesen außerordentlichen Reichthum an ästhetischen Arbeiten in Deutschland überschauen, so fällt die Dürftigkeit der früher so reichen ausländischen ästhetischen Literatur um so mehr auf. In Frankreich ist außer dem nur französisch geschriebenen Werke Ch. de Bonstetten's *Recherches sur la nature et les loix de l'imagination* (Genf 1807) 2 Bde. und Cousin's Buch *Sur le Vrai, le Bien et le Beau*, welches Hegel'sche Gedanken durch sentimentale Reflexionen verwässert, nichts zu notiren, ebensowenig in England. Von italienischen Aesthetiken gehören etwa hieher: Giov. Batt. Talia: *Saggio di Estetica* (Vened. 1822) und L. Pasquali: *Istituzioni di Estetica*, 2 Bände (Padua 1827); die Holländer zehren noch immer an Hemsterhuys, wie van Beeck Calkoen *Euryalus oder das Schöne*, übersetzt von Heidekamp (Leipzig 1803). Erst in ganz neuster Zeit ist von Dr. J. van Vloten eine Aesthetik in zwei Bänden unter dem Titel *Aesthetica of Leer van den Kunstmaak* (2te Auflage. Deventer. A. ter Gunne 1871. 72) erschienen, die jedoch — wie schon der Zusatztitel: *Naar uit-en in-heemse Bronnen voor Nederlanders bewerkt* bekennt — mehr eine eklektische Zusammenstellung von ästhetischen und kunsthistorischen Ansichten fremder Schriftsteller enthält, als daß sie als eine philosophische Bearbeitung der Wissenschaft selbst zu betrachten wäre. Die übrigen Nationen kommen überhaupt für die Aesthetik nicht in Betracht.

Schließlich sei auch noch der lexikalischen Schriften erwähnt. Nach Sulzer's Schema entstanden mehrere Wörterbücher für Kunst: doch sind nur wenige von principiellern Werth: Gruber *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik der schönen Künste* u. s. f. (Weimar 1810); Millin *Dictionnaires des beaux-Arts* (Paris 1806.) 3 Bde.; Jeitteles *Aesthetisches Lexicon* Bd. I. (A—K) (Wien 1835).

§. 65. 4. Theodor Vischer.

531. Dem ausführlichen, in vier Bänden dargestellten System der Aesthetik von Fr. Theod. Vischer gegenüber fühlen wir doppelte Veranlassung, den Leser daran zu erinnern, daß es sich für uns in diesem Versuch einer kritischen Geschichte der Aesthetik weder um eine ausführliche Kritik der einzelnen Werke noch um eine erschöpfend charakterisirende Darstellung ihres Gesamtinhalts handelt, sondern wesentlich nur um eine Kritik der Principien, in deren geschichtlicher Logik sich der nothwendige Fortschritt des ästhetischen Bewußtseins widerspiegelt. Es könnte sonst auffallend erscheinen, daß wir frühere Aesthetiker, wie — um von den Engländern und Schotten zu schweigen — Schiller, Jean Paul, Wilh. von Humboldt, Schlegel u. s. f. u. s. f., welche meist nur Specialfragen aus dem Bereich des Schönen zum Gegenstande ihrer Betrachtung machten und sich weder an philosophischer Tiefe und Klarheit noch an Reichthum des Stoffs, am wenigsten aber an systematischer Durcharbeitung des letzteren mit Schelling, Schleiermacher, Weiße, besonders aber mit Hegel und vollends mit Vischer vergleichen lassen, in verhältnißmäßig großer Ausführlichkeit behandelten, während wir bei den systematischen Aesthetikern nur einige bestimmte Punkte in Betracht zu ziehen uns veranlaßt finden. Allein einerseits bilden doch jene unsystematischen Aesthetiker immerhin und namentlich in stofflicher Beziehung die Voraussetzung der systematischen, andererseits kommt bei einem System vor Allem das Princip in Betracht, weil aus diesem die Vorzüge wie die Fehler desselben sich naturgemäß entwickeln und folglich auch allein daraus zu erklären sind. Man kann bei einem strenggegliederten philosophischen System, weil es ein Organismus ist, fast, wie Cuvier aus einem Wirbelknochen das ganze Gerippe des Thiers, so aus der Fassung eines principiell wichtigen Punktes den wesentlichen Gang der Entwicklung bestimmen. Das Uebrige, Stoffliche, ist für die objektive Förderung der Wissenschaft von großem Werth und darf auf kritische Anerkennung Anspruch machen; allein für die kritische Geschichte, namentlich für die unsere, deren Zweck wesentlich in der Feststellung des relativ höchsten Standpunkts für die Grundlegung des neuen Systems beruht, kommt der Stoff doch nur insoweit in Betracht, als sich darin die Eigenthümlichkeit — d. h. relative Wahrheit — des betreffenden Principis manifestirt. Allerdings werden auch nach dieser Seite hin Punkte sich der Kritik darbieten, die als praktische Konsequenzen des Principis die

Tragweite und Geltungskraft desselben am deutlichsten an den Tag legen. Und in dieser Hinsicht können wir sogleich auf zwei Punkte hinweisen, an denen der substantielle Werth eines ästhetischen Systems gemessen werden kann, nämlich: die Feststellung der metaphysischen Grundbegriffe und das Princip für die Eintheilung der Künste.

1. Allgemeiner Standpunkt und Methode.

532. Die Thatsache, daß Vischer Hegelianer ist und seine Aesthetik auf Hegel'schem Princip beruht, bedeutet für uns nicht, daß er blind auf die Lehren seines Meisters schwört, sondern zunächst nur, daß er wie dieser sich in das Centrum der Idee stellt und von diesem architektonischen Punkt des Denkens die Welt der Realitäten in dialektischen Fluß bringt. Bei der bekannten Erzählung von dem Dictum des Archimedes, der doch ein berühmter Mathematiker war, ist uns immer der eigenthümliche Umstand in dem *Festen Punkt* aufgefallen, daß — mag dieser nun inner- oder außerhalb der *Welt* gedacht sein — die vorausgesetzte Absolutheit in solcher Festigkeit ein Widerspruch in sich selbst ist. Ist nämlich solche Festigkeit als wirklich gesetzt, so ist sie doch nur in Bezug auf ein zweites, sei es ebenfalls festes, sei es bewegtes Moment vorhanden: damit aber ist sie nicht absolute Festigkeit, sondern relative; und solch' fester Punkt würde entweder gegen die bewegten Punkte der Welt selber bewegt sein — und dann wäre seine vorgebliche Festigkeit lediglich Illusion — oder aber (und dies ist die wesentlichere Konsequenz) er erforderte, um in Wahrheit fest zu sein, einen zweiten festen Punkt. Aber auch in diesem Falle wäre seine Festigkeit nur eine relative, d. h. Wechselbeziehung zwischen zwei Festigkeiten.

Wendet man diese mathematische Symbolik auf das philosophische Denken an, so ist das *absolute Denken* dem archimedischen Punkt des absoluten Idealismus zu vergleichen, welcher mithin, um wahrhaft *fest* zu sein und damit „die Welt aus den Angeln zu heben“, nothwendig einen zweiten fordert, welcher dem ersten gegenüber einerseits seine Selbstständigkeit behauptet, andererseits mit ihm in lebendiger Wechselbeziehung steht. Diesen zweiten festen Punkt verleugnet Hegel und die ihm darin folgenden Hegelianer zwar nicht, aber sie suchen ihm gewissermaassen seine Unbedingtheit zu rauben, indem sie ihn nur als durch den ersten gesetzt, nicht auch umgekehrt hinstellen. Die Theosophisten des Hegelianismus nannten ihn *Gott*. Dieser Ausdruck bringt die Gefahr mit

sich, sofort die Unbedingtheit ebenso ausschließlich an diesen Punkt zu knüpfen, wie die Sophisten es hinsichtlich des ersten thaten; die Männer des Centrums möchten eine Art Transaction zwischen beiden Richtungen schließen, aber sie erreichen damit doch nur eine Verdunkelung der Differenz, keine wahrhafte Versöhnung der Gegensätze; Schelling hatte in seiner intellektuellen Anschauung eine Ahnung von der Wahrheit, aber er brachte es doch nur bis zur Polarisation der Entgegengesetzten. Die Wahrheit aber ist dies, daß der Dualismus in diesem absoluten Gegensatz sich allerdings in einem höheren Identischen aufhebt, aber nicht für das Bewußtsein, für das reflektirende Denken, sondern — weil nicht in Form systematischer Erkennbarkeit und logischer Bestimmtheit, sondern gleichsam nur blitzweise und in den Momenten höchster Entsubjektivierung und prophetischer Ahnung, über die man weder sich noch Andern Rechenschaft zu geben vermag — für diejenige *Intuitivität des Geistes*, in welcher alle Differenz zwischen Erfahrung und Reflexion verschwindet.

Was schon in Worte gefaßt werden kann, fällt darum auch sofort dem Bewußtsein, d. h. der Beschränktheit des subjektiven Denkens anheim, und die Gedanken, welche dieses, gleichsam sich erinnernd, über das Absolute vorbringt, sind im besten Falle nur symbolische Andeutungen, gleichsam Farbenreflexe jenes reinen Lichtes, von dessen Strahl der Geist nur auf Momente mehr geblendet als durchleuchtet wird. Vergeblich müht sich das Denken, welchem als Ausdruck nichts als die armselige menschliche Sprache zu Gebote steht, ab, den einfachen Inhalt jener absoluten Identität des ewigen Denkens und ewigen Seins für das Denken zu objektivieren. Es ist eine eitle Selbstüberhebung des Denkens, zu meinen, daß es mehr davon erkennen und für die Erkenntniß darlegen könne als eine Allegorie der Wahrheit. Wie Semele von der realen Erscheinung des donnernden Zeus in Flammen verzehrt werden mußte, wie der Jüngling zu Sais von dem Anblick der Göttin im Tode verblich, so müßte unsere subjektive Beschränktheit nothwendigerweise zerstört werden, wäre das Denken fähig, sich zur absoluten Erkenntniß, d. h. zum vollen Bewußtsein des Absoluten zu erheben.

So lange die Philosophie sich mit der Einbildung solcher Erhebung schmeichelt, wird sie auch der Selbsttäuschung ausgesetzt sein und nothwendig auf Abwege gerathen. In dieser Hinsicht ist Schelling, welcher überall auf die Einheit des intuitiven und reflektirenden Erkennens dringt, wenn er auch vielfach gegen dies

Princip *in praxi* sündigt, Recht zu geben, wenn er ¹⁾ z. B. bemerkt: „Begriff ohne Versinnlichung durch die Einbildungskraft ist ein Wort ohne Sinn, ein Schall ohne Bedeutung“, oder wenn er Kant vorwirft, er habe „die Anschauung als die niedrigste Stufe der Erkenntniß bezeichnet, während sie vielmehr das Höchste im menschlichen Geiste sei, Dasjenige, wovon alle übrigen Erkenntnisse erst ihren Werth und ihre Realität borgen.“

Ist damit aber die Wahrheit für das Denken selbst zu einem Buch mit sieben Siegeln hingestellt, alles Wissen nur als relatives bezeichnet, was fernerhin keinen Werth mehr habe? Keineswegs. Ist etwa die Kunst, trotz aller Beschränktheit und Mangelhaftigkeit ihrer Einzelercheinungen, nicht ihrem Begriff nach die Verwirklichung der Schönheit? Hört die Schönheit auf, Schönheit zu sein, weil sie sich nur als unendliche Mannigfaltigkeit der Entwicklung offenbart? Ebensowenig die philosophische Wahrheit: die sich unendlich entwickelnde Totalität der philosophischen Principien, welche überall vorhanden und niemals vollendet ist, d. h. die Geschichte der Philosophie, ist die wahrhafte Wahrheit des philosophischen Denkens, und wie Hegel die *Weltgeschichte* als den „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ definirt, so ist die Geschichte des Denkens der Fortschritt im Bewußtsein der Wahrheit. Der echte Philosoph wird nicht sein Denken und sein System als das letzte und erreichbar höchste betrachten: diese eingebildete Absolutheit des Denkens wäre vielmehr ein Beweis für die Beschränktheit seines Standpunkts; sondern er wird die Nothwendigkeit des Fortschritts auch über ihn selbst hinaus, was er auch geleistet, bis zu welcher Stufe er den Gedanken auch gefördert haben mag, als ein Lebensprincip der Philosophie selbst betrachten müssen. Wir arbeiten alle am Weinberge des Herrn, aber den reinen Nektar zu trinken, ist den Arbeitern versagt; sie müssen sich mit gährendem Most begnügen.

533. Was Vischer betrifft, so zeigt seine ganze Behandlung der ästhetischen Wissenschaft in formaler Beziehung, daß er von jener Einbildung der absoluten Bedeutung des philosophischen Denkens nicht frei ist; und zwar aus zwei Gründen: einmal würde er sonst sich seine Arbeit nicht durch einen ganz überflüssigen und höchst schwerfälligen Apparat einer bis zur Unverständlichkeit gehenden philosophischen Sprachtechnik so überaus sauer und für den Leser so ungenießbar gemacht haben. Man pflegt der Wahrheit,

¹⁾ *Abb. zur Erl. des Idealismus der Wissenschaftslehre I.*

wie der Ehrlichkeit, mit Recht eine unmittelbare Ueberzeugungskraft beizulegen, welche gar nicht in dem festen Zusammenhang ihrer logischen Gründe, sondern in einem direkt wirkenden, fast geheimnißvollen Etwas beruht, das jeden Zweifel beseitigt. Es ist nicht immer leicht, den mit einem complicirten Apparat logischer Schlußfolgerungen — wir wollen gar nicht einmal sophistische Scheinbeweise annehmen — auftretenden Irrthum von der Wahrheit zu unterscheiden. Aber der unbefangene Sinn findet sich leicht zurecht: wo die Wahrheit ist, auch wenn sie eingeschränkt auftritt, hört für ihn jedes Bedenken auf; gegen die im vollen Harnisch dialektischer Deduction auftretende Unwahrheit vermag er trotz aller Unwiderleglichkeit den Zweifel nicht zu unterdrücken. Hier behält das Goethe'sche Wort sein unbedingtes Recht:

„Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor!
Und wenn's Euch Ernst ist, was zu sagen,
Ist's nöthig, Worten nachzujagen?“

Dies ist der eine Grund: die in der That den Werth und besonders die Brauchbarkeit des Werkes ganz unnöthiger Weise verdunkelnde und abschwächende Technologie und die damit im Zusammenhang stehende Zerlegung des Stoffs in *rein wissenschaftliche Paragraphen* und mehr populär-gehaltene, theils erläuternde theils kritisch-historische Zusätze. Auf diesen letzteren Punkt kommen wir noch zurück. Es lohnte sich schon, daß Jemand, der völlig in allen Principienfragen mit Vischer übereinstimmte — was freilich bei uns nicht der Fall ist — das Werk in der Weise umarbeitete, daß das Ganze in einen Guß gebracht würde; es dürfte dadurch ohne Zweifel sehr gewinnen und jedenfalls für einen größeren Leserkreis zugänglich werden. Ein zweiter Grund fällt noch mehr in's Gewicht: er beruht in der leicht nachweisbaren, weil häufig genug hervortretenden Differenz, welche zwischen der von ihm in Bewegung gesetzten Dialektik und seinem feinen und gesunden Takt für das Wahre herrscht. Diese Differenz führt ihn zu einer doppelten Art von mißlichen Konsequenzen. Das philosophirende Subjekt ist — wo die *objektive* Nothwendigkeit des dialektischen Prozesses mit seinem Instinkt für das Richtige in Widerspruch geräth — in Verlegenheit, nach welcher Seite hin es sich wenden solle. Scheint ihm die Sache von nicht gerade großer Erheblichkeit, dann besinnt es sich nicht, den Instinkt auf dem Altar der Dialektik zu opfern, so schwer es ihm auch zuweilen werden mag; betrifft es jedoch eine fundamentale Frage —, z. B. ob das Schöne nur Sache der

Form sei oder ob es auch in Beziehung zu substanziellem, etwa ethischem Gehalt stehe —: dann muß entweder die Dialektik nachgeben, d. h. sie wird so „geknetet und zugerichtet“, daß sie eine Elasticität gewinnt, welche sie fähig macht, jede beliebige Gestalt anzunehmen — oder aber — und auch dies ist Vischer, z. B. bei dem hier erwähnten Punkt, passirt — er kommt, da er an einer Stelle das eine Princip, also hier die rein formale Bedeutung des Schönen, an einer anderen die Beziehung desselben auf den Gehalt dialektisch entwickelt, in einen Widerspruch mit sich selbst, der dem unbefangenen Leser nothwendig ein Mißtrauen gegen solche elastische Dialektik überhaupt einflößen muß.

In der That beruht also auch bei Vischer das eigentlich Werthvolle und Gehaltreiche nicht in Dem, was, vom philosophischen Gesichtspunkt betrachtet, den wesentlichen Inhalt seines Werkes bildet, nämlich in den fettgedruckten Paragraphen, sondern in den erläuternden Zusätzen dazu. Würden die letzteren außerdem von den ermüdenden kritischen Bemerkungen, die entweder in einen kritischen Anhang am Schluß des Ganzen zu verweisen oder noch besser zu einer zusammenhängenden kritischen Geschichte der Aesthetik zu verarbeiten wären, befreit, so würden wir in diesen vortrefflichen erläuternden Zusätzen die reinste und reichste Frucht der kunstwissenschaftlichen Forschungen des ausgezeichneten Mannes besitzen, vor dessen umfassender Sachkenntniß und ebenso tiefem wie feinem Geist wir die höchste Bewunderung fühlen.

534. Hinsichtlich der kritischen Bemerkungen, mit denen Vischer jeden Paragraphen begleitet, indem er bei jedem in demselben behandelten Gedanken alle Aesthetiker von Plato und Aristoteles bis auf neueste Zeit herab, die etwas Wesentliches darüber vorgebracht, die Revue passiren läßt, um sie unter Zustimmung oder Abweisung ihrer Gedanken bis zu dem erläuternden Zusatz des nächsten Paragraphen zu entlassen, müssen wir noch einen Punkt in's Auge fassen, der uns von principieller Bedeutung erscheint und daher für die ganze Betrachtung des Vischer'schen Werkes von Wichtigkeit ist: Vischer leugnet die Möglichkeit einer kritischen Geschichte der Aesthetik und verleugnet damit das echt Hegel'sche Princip, zu dem auch wir uns aus voller Ueberzeugung bekennen, daß die Wahrheit einer Wissenschaft die Geschichte derselben ist, und zwar nicht nur in dem Sinne die Geschichte, daß die letzte Stufe der Entwicklung die vorausgehenden Stufen als Momente in sich enthält, sondern auch in dem, daß damit die unendliche Entwicklungsfähigkeit der Wissenschaft für die

Zukunft als ein nothwendiges Moment derselben ausgesprochen wird. In diesem Sinne sagt Hegel von der Philosophie: „Jeder ist der „Sohn seiner Zeit; so ist die Philosophie ihre Zeit in Gedanken „gefaßt“, womit er, da die Zeit fortgeht, die Nothwendigkeit der Entwicklung, nämlich dieses Moment der *Entwicklung* als wesentliches Moment der Wissenschaft selbst, d. h. ihrer Totalität und Wahrheit, bezeichnet. Wir hätten oben diesen Punkt als einen dritten Grund für die Behauptung ansehen können, daß Vischer an der Einbildung leidet, irgend ein in der Geschichte auftretendes philosophisches System, also beispielsweise in der Aesthetik das seine, könne absolute Bedeutung, unbedingte Geltungskraft besitzen und trage nicht von vorn herein schon dadurch, daß es in einer bestimmten Zeit auftritt, den Stempel der Endlichkeit, d. h. der Beschränktheit an sich. Wenn aber ein Mann wie Vischer eine solche Ansicht ausspricht, so ist es immerhin von Werth, seine Gründe dafür kennen zu lernen, ohnehin in diesem Falle, wo es sich in der That um eine Fundamentalfrage im eigentlichsten Sinne des Worts, nämlich um die Frage einer kritischen Grundlegung der Aesthetik handelt. Ist nämlich eine kritische Geschichte der Aesthetik unmöglich, d. h. ist ein stufenweises Fortschreiten des ästhetischen Bewußtseins als ein in sich organisch gegliederter Entwicklungsgang der ästhetischen Idee selbst, so daß jede höhere Ansicht sich nicht nur als die geforderte Konsequenz der vorausgehenden, sondern auch als der Keim zu einer weiteren noch höheren erkennen läßt, nicht darzustellen, so schweben nicht nur die einzelnen in der Geschichte auftretenden Systeme, sondern auch das letzte, höchste — d. h. das Vischer'sche selbst — in der Luft, und die Aesthetik ist gezwungen, mit einer Voraussetzung anzufangen, nicht mit einer solchen Voraussetzung, die in einer anderen wissenschaftlichen Disciplin, für die Aesthetik also etwa in der Metaphysik, Psychologie oder Physiologie, ihre Begründung fände, sondern mit einer reinen Hypothese: und von einer solchen Hypothese, nämlich einer unmotivirten Definition, fängt denn in der That auch Vischer an.

Er sagt nämlich im § 1 der Einleitung: „Die Aesthetik ist die „Wissenschaft des Schönen. Was das Schöne und dessen Wissenschaft sei, kann nur in der Durchführung der letzteren „gelehrt werden.“ u. s. f. Zwar erkennt er selbst in dem erläuternden Zusatz zu diesem § den „prekären Charakter der Definition „überhaupt“ an, indem er sie als „die erste Auflösung eines wissenschaftlichen Namens in einen Satz“ (d. h. als eine Tautologie) be-

zeichnet; dieser Satz fordere eine weitere Auflösung u. s. f., bis „die Wissenschaft durchgeführt sei, und diese selbst sei dann „die Definition ihres Namens“. — Dies ist durchaus sophistisch. Denn gesetzt den Fall, die erste Definition sei nichts als eine Tautologie, so kann eine *weitere Auflösung* entweder eben auch nichts Anderes als dieselbe, wenn auch specialisirtere Tautologie sein, oder aber sie enthält einen substanziellen Fortschritt. Ein solcher wäre aber nur dadurch möglich, daß in die erste Tautologie heimlicher Weise ein Fremdes, Neues, nicht Tautologisches mit einbegriffen worden wäre, das sich weiter auflösen liefse, diese neue Auflösung wieder ein weiteres, nicht tautologisches Moment enthielte u. s. f. Hieraus geht hervor, daß entweder gar kein Fortschritt möglich wäre, oder daß er nur durch eine Kette von künstlich eingeflochtenen hypothetischen Momenten zu erreichen ist. Mag dann schliesslich das ganze System so lichtvoll, in sich konsequent und nothwendig erscheinen, wie immer: das Ganze wäre doch, im strengen Sinne, nichts als ein Luftgebilde. Nur die geschichtliche Betrachtung, d. h. die Kritik der geschichtlichen Entwicklung der Standpunkte vermag der Wissenschaft einen festen Boden zu verleihen, auf dem ein neues System begründet werden kann. Wird die Möglichkeit einer solchen kritischen Geschichte also geleugnet, so wird im Grunde die Wissenschaft als solche selbst geleugnet, indem sie zu einer bloßen Hypothese degradirt wird. Gerade Diejenigen also, welche die vorgebliche Absolutheit der Philosophie behaupten, sind es, die ihr den einzig wahrhaften, festen Boden unter den Füßen fortziehen, auf welcher sie eine, allerdings nur relative, immerhin aber doch eine positive und konkrete Begründung finden könnte, nämlich die Basis der geschichtlichen Entwicklung.

535. Welches sind nun aber die Gründe, welche Vischer für seine Ansicht über die Unmöglichkeit einer kritischen Geschichte der Aesthetik beibringt? Die betreffende Stelle bildet den Inhalt des § 8, d. h. den Schluß der Einleitung und besteht aus folgenden Sätzen¹⁾:

1. „Die Geschichte der Aesthetik als Wissenschaft ist in das „System selbst in der Weise aufzunehmen, daß die bedeutendsten „Gedanken, welche in ihr hervorgetreten sind, als Momente desselben sich einreihen.“

2. „Es kann dies nicht in dem Sinne vollzogen werden, in

¹⁾ Wir bezeichnen die einzelnen Sätze mit Nummern, um nicht in unserer Kritik dieses § genöthigt zu sein, die Worte stets in ihrem ganzen Umfange zu wiederholen.

„welchem die gegenwärtige Philosophie es als Gesetz des Verhältnisses zwischen der Geschichte der Philosophie und den Stufen der logischen Idee aufstellt; denn nicht nur ist“

3. „die Aesthetik als Wissenschaft zu neu, um eine solche Reihe von Principien darzustellen, sondern es kann“

4. „überhaupt, was von den Grundlagen der philosophischen Systeme gilt, nicht ebenso auf die abgeleiteten Theile angewandt werden.“

5. „Nur ungefähr und theilweise läßt sich die logische Folge der Begriffsmomente in der Metaphysik des Schönen mit der geschichtlichen Folge der hierüber vorgebrachten Gedanken zusammenstellen; im Uebrigen reihen sich“

6. „dieselben ohne besondere Rücksicht auf ihre zeitliche Ordnung allerdings in das System so ein, daß sie, ihres Anspruchs auf erschöpfende Bedeutung entkleidet, als Glieder sich zur Totalität des Begriffs zusammenfügen“.

Es ist nicht wohl möglich, in weniger Sätzen als dieser § enthält, mehr Unphilosophisches zu sagen. Der erklärende Zusatz fügt eine nähere Erläuterung nur insofern hinzu, als hinsichtlich der einzelnen Theile der Aesthetik diejenigen Philosophen namhaft gemacht werden, welche — ohne Rücksicht auf Zeitstellung — dafür Beiträge geliefert haben, was allerdings als praktische Belegung der oben ausgesprochenen Ansicht betrachtet wird. Die Wichtigkeit der obigen Sätze ist indeß darin nicht zu unterschätzen, daß, je nachdem dieselben gebilligt oder widerlegt werden, danach über die für die Zukunft der Aesthetik maafsgebende Frage entschieden wird, ob diese Wissenschaft fernerhin, lösgelöst aus dem organischen Zusammenhang ihrer konkreten Entwicklung, in die Luft eingebaut werden müsse oder auf dem festen Boden einer geschichtlichen Genesis zu begründen sei. Zunächst ist, wenn auch daraus kein nothwendiger Schlufs gezogen werden soll, darauf hinzuweisen, daß fast alle neueren Aesthetiker von Bedeutung, namentlich Schleiermacher, Solger, Weise, Hegel — d. h. alle, von denen zusammenhängende Systeme herrühren — das Bedürfnis gefühlt haben, wenn auch nur in aphoristischer Weise, einen Rückblick auf die Geschichte der Aesthetik zu werfen, indem sie die Entwicklung der ästhetischen Idee innerhalb der betreffenden philosophischen Systeme als einen nothwendigen Fortgang des Principis selbst darstellen; und es muß somit als eine eigenthümliche Abweichung Vischer's betrachtet werden, daß er dies nicht nur für unnöthig hält, sondern

solcher Betrachtung sogar jeden philosophischen Werth abspricht. Prüfen wir nunmehr den Inhalt der obigen Sätze.

ad 1. Schon hierin liegt fast ein Widerspruch oder wenigstens eine Unbestimmtheit. Was heißt *bedeutendste Gedanken*? Ein Gedanke kann bedeutend sein und doch nur in sehr relativer Weise Wahrheit enthalten. Auch das Wort *Aufnehmen* ist sehr vieldeutig. In jedem höheren Systeme sind die früheren, also auch einzelne die Wissenschaft betreffende Gedanken als Momente *eingereiht* oder *aufgenommen*, besser aufgehoben, in dem bekannten Doppelsinn. Aber dies hat mit der Frage der Kritik nichts zu thun.

ad 2. Dieser Satz bezieht sich auf die in dem erklärenden Zusatz erwähnte „wichtige Entdeckung Hegels, daß die verschiedenen Stufen der Bestimmung der Idee selbst sich als die Grundbegriffe der in der Geschichte der Philosophie erschienenen Systeme“ darstellen. Vischer meint, es würde „viel gewonnen werden, wenn sich in derselben Weise die Geschichte der Aesthetik in die Aesthetik aufnehmen ließe. Allein es verstehe sich, daß, was von der Metaphysik gilt, nicht ebenso von den verschiedenen Disciplinen ausgesagt werden könne“. — Desto schlimmer für die Metaphysik wie für die besonderen Disciplinen, wenn dies sich so von selbst verstände. Jene verlöre dadurch ihren eigentlichen Werth, und diese entbehrten jedes organischen Zusammenhanges der Entwicklung.

ad 3 u. 4. Diese Sätze geben die Gründe an. Allein es handelt sich bei einer kritischen Geschichte der Aesthetik, wenn sie als *Genesis des ästhetischen Bewußtseins* gefaßt wird, gar nicht um den formalen Begriff der Wissenschaft. Gehört Das, was Plato, Aristoteles, Plotin u. s. f. über das Schöne und seine künstlerischen Gestaltungsformen gesagt haben, etwa nicht zur Aesthetik, wenn sie auch ihre Ansichten nicht in einem zusammenhängenden System zusammenfaßten? Ist etwa Baumgarten's, des Erfinders des Namens *Aesthetik*, System an wahrhaftem Gedankengehalt bedeutender, tiefer und wahrer als was jene Alten in unsystematischer Weise ästhetisirend geleistet haben? Wenn aber, was „von den Grundlagen der philosophischen Systeme gilt, nicht ebenso auch auf die abgeleiteten Theile angewandt werden kann“, so sagen wir wieder: desto schlimmer für die Grundlagen in solchem Falle. Nun verhält sich die Sache aber so, daß alle älteren und die meisten späteren philosophischen Systeme Griechenlands überhaupt keine allgemein-philosophische, sondern von vorn herein eine besondere, z. B. naturwissenschaftliche oder ethische oder logische Tendenz

hatten, wodurch sie denn allerdings, da sie diese als die allgemeine setzten, die übrigen besonderen ausschlossen. So schlossen die ersten Versuche eines Thales, Anaximander und Anaximenes nicht nur den ästhetischen, sondern auch den ethischen, überhaupt jeden anderen als den naturphilosophischen Standpunkt, die Philosophien der Stoiker und Epikureer jeden anderen als den ethischen, die der Eleaten jeden anderen als den logischen aus. Selbst die *Metaphysik* des Aristoteles — man fasse nun diesen Ausdruck als „die Bücher nach *der Physik*“ oder als *höhere Physik* — ist in solchem Sinne keine Grundlage für seine übrigen philosophischen Untersuchungen. — Nicht also die bloße Anwendung solcher *Grundlagen* auf die abgeleiteten Theile fehlte, sondern die Grundlagen selbst waren als solche nicht vorhanden: und hierin liegt der Grund der Lückenhaftigkeit der Systeme. Vielmehr lag überall die spezifische Weise der intuitiv philosophischen Anschauung überhaupt — als unbewusste Grundlage — zu Grunde. Wenn aber diese für die geschichtliche Darstellung einer philosophischen Disciplin nicht genügt — und das ist Vischer's Ansicht — so müßte also eine Geschichte der Naturphilosophie erst mit Baco beginnen, wie die der Aesthetik mit Baumgarten. Er versteht also unter Geschichte der Aesthetik nicht eine Darstellung der geschichtlich auftretenden ästhetischen Ansichten auf der Basis der allgemeinen philosophischen Anschauung, sondern eine Geschichte der ästhetischen Systeme. Aber warum dann wenigstens nicht diese, d. h. die Geschichte der Aesthetik von Baumgarten bis auf ihn selbst herab geben? Dies wäre doch schon Etwas gewesen, um daraus seinen Standpunkt zu motiviren.

ad 5. Dafür, daß er davon Abstand nahm, scheint dieser Satz den Grund angeben zu sollen. Aber wie unphilosophisch klingt dies *nur ungefähr und theilweise!* Was bedeutet eine „ungefähre logische Folge von Begriffsmomenten“? Entweder sie ist als logische Folge vorhanden oder nicht. Aber das Unphilosophische in der Ausdrucksweise bei Seite gelassen: gilt dies nicht für alle philosophischen Disciplinen? Auch für die Metaphysik ebensowohl wie für die Aesthetik, wenn auch nicht in solcher Ausdehnung? Nun aber ist die Geschichte der Philosophie nichts als die Summe der Geschichte der Disciplinen. Nach Vischer's Ansicht also könnte von einer Geschichte der Philosophie im wahren Sinne des Wortes erst da die Rede sein, wo ein System auftritt, das alle oder doch die wesentlichen Disciplinen, insbesondere also Metaphysik, Logik, Ethik und Aesthetik zusammen behandelt. In Wahrheit handelt es sich aber in der Geschichte der Philosophie wesentlich nur um die Geschichte der

philosophischen Principien, welcher *besondere* Standpunkt dadurch bezeichnet werden mag. Und diese Aufgabe hat sich auch die Geschichte jeder einzelnen Disciplin zu stellen. An den allgemeinen Faden der Geschichte der philosophischen Standpunkte hat sich also auch die Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins, d. h. die Folge der ästhetischen Principien anzuknüpfen und in diesem Zusammenhange aufzuzeigen.

ad 6. Was diesen letzten Punkt betrifft, so kann er als richtig zugegeben werden, wenn er von einem Mißverständniß befreit wird. Die Worte „ohne besondere Rücksicht auf ihre zeitliche Ordnung“ erregen nämlich die Vorstellung, als ob überhaupt kein Fortschritt in der Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins stattfindet, sondern als ob dies bald vor- bald rückwärts ginge. Es ist dies aber nur für die in der Zeitfolge getrennt auftretenden Momente der Begriffsentwicklung giltig, nicht für die Grundlage selbst, welche ja mit dem philosophischen Bewußtsein überhaupt zusammenfällt. Oder stellt sich Vischer die Sache etwa so vor, daß in der Ordnung, wie er — in seinem eignen System — die ästhetische Idee sich entwickeln läßt, so der Inhalt seiner einzelnen §§ in der Geschichte der Aesthetik eine ununterbrochene Reihe von Momenten bilden müßte, wenn er sie in ihrem Zusammenhange als Geschichte der Aesthetik passiren lassen sollte? — Wenn er dies aber nicht meint, was bedeutet dann dieser Mangel an zeitlicher Ordnung? Es ist auch gar nicht einmal wahr, daß solche allgemeine metaphysische Grundlage fehlt. Vom *Schönen*, diesem ersten und unbedingten Grundbegriff ist überall die Rede. Ist dies nicht genügend? Handelt es sich nun für die kritische Betrachtung der in der Geschichte auftretenden ästhetischen Ansichten nicht hauptsächlich und wesentlich darum, zu zeigen, wie das Bewußtsein über den Begriff des Schönen sich entwickelt; oder handelt es sich in vorzüglicherem Grade um die mehr oder weniger praktischen Konsequenzen, die aus diesem Grundbegriff gezogen werden?

Die Verzweigung an der Möglichkeit einer organischen Entwicklung derjenigen Wissenschaft, deren substanzieller Inhalt — die Anschauung des Schönen — so innig mit dem kulturgeschichtlichen Geist der Nationen verschmolzen ist, der Aesthetik, muß füglich bei einem Schüler Hegel's doppelt auffallen. Aber sie enthält außerdem auch die bedenkliche Seite, daß jene „Entkleidung“ der in der Geschichte auftretenden Gedanken über das Schöne „von ihrem Anspruch auf erschöpfende Bedeutung“ und „die Einreihung derselben in das System ohne Rücksicht auf ihre zeitliche

„Ordnung“ gar nicht denkbar ist, ohne zugleich eine Entstellung derselben nach sich zu ziehen. Denn da ihnen der naturgemäße Boden, auf dem sie gewachsen, d. h. der geschichtliche Hintergrund, von dem allein sie für das Verständniß richtig sich abheben, entzogen wird, so müssen sie unter der Hand des sie „als Glieder zur „Totalität des Begriffs zusammenfügenden“ Philosophen in der That ganz andere Gedanken werden. Losgelöst, wie sie sind, vom Organismus, dem sie ursprünglich und als natürliche Glieder angehören, können sie nicht mehr als lebendige Begriffe existiren.

536. Dies Mißverständniß über die eigentliche Aufgabe einer kritischen Geschichte der Aesthetik ist nun für das Vischer'sche Werk von den unheilvollsten Folgen gewesen. Es ist nicht bloß jenes allerdings für die Einheit der inneren organischen Gliederung ebenso gefährliche wie für den Leser ermüdende Durchwachsen der gedanklichen Darstellung mit kritischer Reflexion, was als formale Mangelhaftigkeit daran auffällt, sondern auch in substantieller Beziehung das dem Werke aufgedrückte Gepräge von Subjektivität und Relativität, ja geradezu von Unverständlichkeit, was das Vertrauen zu der Zuverlässigkeit der philosophischen Deduction in hohem Grade abzuschwächen geeignet ist. Es liegt nämlich auf der Hand, daß ein in der Geschichte auftretender philosophischer Begriff, geschweige denn ein Princip, das in einen einfachen Satz gefaßt ist, in solcher Weise — wie es Vischer thut — herausgerissen aus dem lebendigen Zusammenhange mit denjenigen Begriffen und Gedanken, welche zu jenem die Voraussetzung bilden, durchaus unverständlich bleiben muß, aus dem einfachen Grunde, weil nicht für jede Nüance eines Begriffs auch ein anderes Wort gebildet, sondern stets dasselbe — nur in modificirtem Sinne — genommen wird. Indem nun Vischer die in jedem § deducirten Begriffe und Gedanken dadurch noch besonders zu rechtfertigen versucht, daß er in dem dazu gehörigen erklärenden Zusatz alle denselben entsprechenden aber abweichenden Fassungen, welche von Plato bis auf die Gegenwart herab auftreten, sofern sie nur von irgendwelcher Erheblichkeit sind, entweder widerlegen oder ihnen zustimmen zu müssen glaubt, so sind diese den quantitativ bedeutendsten Theil wenigstens der eigentlichen Metaphysik, d. h. der Grundlegung seines Systems, bildenden Erläuterungen nur für denjenigen Leser verständlich, welcher bereits nicht nur über die Geschichte der Aesthetik, sondern auch über die Geschichte der Philosophie überhaupt ziemlich genau orientirt ist. Ja, Vischer begnügt sich selbst nicht einmal mit den Originalansichten, sondern kritisirt, wo diese mit

den seinigen theilweise oder ganz harmoniren, auch die bereits von Andern dagegen erhobenen Bedenken, z. B. Danzel's Angriffe gegen die Hegel'sche Aesthetik. Unverständlich müssen aber diese Auslassungen deshalb für jeden Andern als den, welcher sich bereits eine gründliche Kenntniß über das Gesamtgebiet der Geschichte der Aesthetik erworben, bleiben, weil, wie bemerkt, die specifische Bedeutung eines Begriffs nicht ohne Weiteres durch das ihn einschließende Wort gegeben, sondern erst aus ihrem geschichtlichen Zusammenhange mit völliger Bestimmtheit ersichtlich ist.

Vischer hat diese den Organismus seines so überaus gehaltvollen und überhaupt gediegenen Werkes geradezu zerstörende Mechanik in der Anordnung von §§ und kritischen Zusätzen zuletzt denn auch als ein großes Hinderniß für das Verständniß desselben erkannt. Im Vorwort zu der letzten Abtheilung, elf Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, gesteht er, daß „die Paragrapheneinrichtung „ein einfacher, aber grober Rechnungsfehler gewesen, der ihn um „einen guten Theil des Erfolges seiner Arbeit gebracht habe“. . . Sie „schrecke wie ein eisernes Stachelgitter von den Früchten seiner Arbeit ab“. Allein in Betreff der aphoristischen Kritik, welche in die Erläuterungen gebracht ist, scheint er nicht zur Erkenntniß gekommen zu sein, daß darin ein falsches Princip enthalten sei. Im Gegentheil glaubt er, daß sein Werk „zugleich eine Fundgrube „für die gesamte Literatur der Aesthetik, ja für Alles sei, was da „und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt „der Wissenschaft zerstreut ist“. Allein, wenn man „Alles, was da „und dort an einzelnen Gedanken zerstreut ist“, zusammenhanglos und „ohne Rücksicht der Zeitfolge“, d. h. ohne wahrhafte geschichtliche Begründung, gleichsam *pêle-mêle* in eine Grube wirft, so mag diese allerdings eine *Fundgrube* sein; allein der Leser verlangt ein geordnetes Museum an ästhetischen Gedanken, nicht solche Fundgrube, die für ihn kaum etwas Anderes ist als ein „Kehrichtfals „und eine Rumpelkammer“.

Und wer war geeigneter zum Aufbau eines solchen literarischen Museums für die Geschichte der Aesthetik als gerade Vischer bei seiner großen Belesenheit und seiner nicht minder großen Sachkenntniß; wer durfte es eher wagen, ja wer hatte mehr die Pflicht, eine kritische Geschichte der Aesthetik zu schreiben als gerade er, der die Sicherheit des philosophischen Instinkts mit einer Herrschaft über die darstellenden Mittel in einem so außerordentlichen Grade besaß! Wenn er, statt nur den „massenhaft aufquellenden

„Stoff zusammenzupressen“¹⁾, ihn vor Allem zu sichten, sodann in seinem naturgemäßen, d. h. geschichtlichen Zusammenhang zu ordnen und als ein organisches Ganze zu gestalten sich hätte anlegen sein lassen, so würde auch für seine eigne Grundlegung solch' Unternehmen sicherlich von den glücklichsten Folgen gewesen sein. Denn die wahre Vorbereitung für die Verständigung über ein System hinsichtlich seiner principiellen Begründung und zwar nicht nur für den Leser, sondern ebenso sehr für den Verfasser selbst, beruht nicht schlechthin in dem Studium der Geschichte der betreffenden Wissenschaft überhaupt, sondern in der Objektivirung ihrer Resultate vermittelt einer konkreten Gestaltung derselben zu einem geschichtlichen System selbst. Wir für unsern Theil wenigstens gestehen offen ein, daßs — wenn wir auch über die Principien und die wesentlichen Momente unseres Systems, das in den folgenden Bänden entwickelt werden soll, mit uns völlig eins und uns ihrer bewußt waren — doch erst durch diesen Versuch einer kritischen Geschichte über Vieles, das gleichsam erst instinktiv und unmotivirt in unsrer Ueberzeugung lebte, völlig klar geworden sind, daßs für viele Zusammenhänge und Beziehungen, deren innere Nothwendigkeit wir vorher nicht mit unbedingter Sicherheit aufzuzeigen vermochten, wir erst durch solchen Zwang zur Objektivirung das vermittelnde, räthsellösende Wort gefunden haben, und zwar oft an Stellen, die scheinbar in gar keiner direkten Beziehung zu dem grade vorliegenden Punkte standen. — Was aber den Leser betrifft, so vermag er nur dadurch, daßs er in seinem eignen Geiste die allmähliche Entwicklung des allgemein-ästhetischen Bewußtseins selber von Neuem durchmacht, d. h. jene Entwicklung, die zugleich eine Geschichte der ästhetischen Begriffe selber ist, vor seinen Augen vor sich gehen sieht, auf denjenigen Standpunkt emporgeführt werden, welcher ihn wahrhaft erst befähigt, nicht nur die Tragweite des so gewonnenen Standpunkts zu ermessen, sondern auch ohne Besorgniß vor halbem Verstehen oder gänzlichem Mißverstehen in das System selbst einzutreten.

2. Uebersicht über das System Vischer's hinsichtlich seiner allgemeinen Gliederung.

537. Eine der größten Schattenseiten des Vischer'schen Systems, welche aus dem Mangel einer durch die kritische Geschichte der Aesthetik allein zu erzielenden Grundlegung hervorgeht, ist die

¹⁾ Vorrede zum II. Abschnitt des dritten Theils S. VII.

schon oben erwähnte Thatsache, daß dasselbe auf einer bloßen Voraussetzung beruht, die durch das System selbst erst erwiesen werden soll. Der darin liegende Sophismus ist ebenfalls schon oben¹⁾ angedeutet. Wenn daher Vischer sein Werk mit der Definition beginnt, daß „die Aesthetik die Wissenschaft des Schönen“ sei, so ist hierin die doppelte Voraussetzung enthalten, einmal: daß es ein Schönes gebe, sodann: daß eine Wissenschaft desselben möglich sei. Er nennt selber in dem Zusatz zum ersten § den Charakter solcher Definition „prekär“, denn sie sei nur „die erste Auflösung eines wissenschaftlichen Namens in einen Satz“. Wenn er aber diesem durchaus gerechtfertigten Bedenken gegenüber im § selbst zu jener Definition hinzusetzt: „Was das Schöne und dessen „Wissenschaft sei, kann nur in der Durchführung der letzteren gelehrt werden“, so ist nicht abzusehen, wie er von einem noch als ganz unbestimmt, d. h. schlechthin inhaltslos (als bloßer Name) hingestellten Begriff überhaupt zu einer Wissenschaft anders als durch eine mehr oder weniger verdeckte Einführung von Begriffsbestimmungen, die also immer Voraussetzungen enthalten, zu gelangen vermag, d. h. auf sophistische Weise. Er lehnt die (Hegel'sche) Definition der Aesthetik als „Philosophie der Kunst“ ab, aus dem Grunde, weil „sie voraussetze, was sich erst ergeben soll, nämlich daß das Schöne wahrhaft nur in der Kunst „wirklich sei“. Allein, kann Hegel nicht ebensowohl das Recht der Behauptung für sich in Anspruch nehmen, daß die Wahrheit dieser Voraussetzung sich „in der Durchführung des Systems ergeben „werde“, und ist nicht die bloße Nennung des Worts „Schönheit“ im Anfang der Aesthetik nicht ebenso gut eine Voraussetzung wie die Nennung des Wortes „Kunst“? Damit ist also nichts gebessert.

Im Grunde ist also für Vischer kein Grund vorhanden, gegen die Hegel'sche Definition zu opponiren; um so weniger, als, wie wir gesehen, Hegel nicht nur das Naturschöne ebenfalls behandelt, sondern auch eine Definition vom metaphysisch-Schönen giebt, die von Vischer pure acceptirt wird, nämlich, daß es *das Scheinen der Idee* sei. In Wahrheit beginnt also Vischer nicht minder wie Hegel mit einer bloßen Hypothese.

Trotzdem nun seine Definition nichts als Worterklärung, oder, wie er sagt, „Auflösung eines wissenschaftlichen Namens in einen Satz“ sein soll, spricht er doch schon im § 2 ungenirt von der „falschen

¹⁾ Siehe No. 534 Schluß (S. 1046).

„Stellung“, in welche die Aesthetik gerathe, „wenn man das System der philosophischen Wissenschaften blos zweigliedrig, in praktische und theoretische Philosophie eintheilt“: seine Hypothese hat also hier bereits (für die Vorstellung) einen bestimmten Inhalt. Es klingt daher wunderlich, wenn er in demselben Athem von einem *Inhalt* spricht, „von dem sich zuerst frage, wie er entstehe“, und dabei die Behauptung aufstellt, daß „das Schöne durch eine Thätigkeit hervorgebracht werde, welche den Zwiespalt zwischen dem Theoretischen und Praktischen als überwunden voraussetze“. Wir haben hier also nunmehr schon eine ganze Kette von Voraussetzungen: das Schöne setzt eine Thätigkeit voraus, die es *hervorbringt*, diese Thätigkeit ist der Art, daß sie nicht nur einen Zwiespalt zwischen praktischer und theoretischer Thätigkeit des Geistes voraussetzt, sondern sogar auf die Ueberwindung desselben gerichtet ist; indem sie dann schließlichs dahin bestimmt wird, daß sie „keinen Zweck habe als die Darstellung der als verwirklicht angeschauten Idee“, werden so die Kategorien der *Darstellung*, der *Idee*, ihrer *Verwirklichung* und der *Anschauung* derselben eingeführt.

Wir bestreiten hiemit noch keineswegs, daß die Sache sich so verhalte, wie Vischer sagt, sondern urgiren nur das Mißverständniß, als ob solche unverfänglich scheinende Einführung von bestimmten Kategorien, deren Nothwendigkeit sich erst später ergeben soll, aber nur dadurch ergeben kann, daß das im Anfang als angeblich nur hypothetisch Gemeinte weiterhin als selbstverständlich und abgethan betrachtet wird, irgend einen Werth spekulativer Nothwendigkeit besitze.

Zur Sache selbst, d. h. zum gedanklichen Inhalt dieser *Deduction* bemerken wir, daß Vischer in der Reihe der drei Offenbarungsformen des subjektiven Geistes nicht, wie Hegel, die Kunst zuerst setzt und dieser erst die Religion und endlich die Philosophie folgen läßt, sondern diese Stufen so ordnet: *Religion, Kunst, Philosophie*. Das Eine hat gerade soviel Werth wie das Andere, d. h. keinen wesentlichen. Es muß nämlich ein Unterschied gemacht werden zwischen der allgemein-menschlichen Anlage, welche die dynamischen Keime der drei Gebiete enthalten, und ihren specifischen Formen als bestimmter Sphären. In letzterer Beziehung nämlich stehen sie in gar keinem koordinirten Verhältniß, selbst quantitativ betrachtet. Religion haben fast alle Menschen und alle Nationen, Kunst im engeren Sinne treiben schon viel weniger und Philosophie nur einzelne. Ferner, sollen diese Sphären einander ausschließen oder nicht? Verstehen Hegel und Vischer diesen drei-

fachen Stufengang so, daß, wer auf der untersten stehe, noch nicht zur höheren gekommen, und wer diese erreicht, die unterste überwunden habe? Nun könnte man allerdings in gewissem Sinne behaupten, daß der Philosoph als solcher nicht Künstler sein und auch keine Religion haben könne, weil er den Inhalt Beider in Gedanken verwandle; schwerlich läßt sich dasselbe aber auch von dem Verhältniß der Religion zur Kunst sagen. Gleichwohl liegt der Parallelisirung der drei Gebiete eine Wahrheit zu Grunde, aber sie ist nur dadurch zu erlangen, daß man das in ihnen dynamisch-treibende Element allein in's Auge faßt, nämlich *Empfindung*, *Anschauung* (Phantasie) und *Denken*. Faßt man diese als Elemente eines allgemein-menschlichen Bedürfnisses, so kann man in solchem Sinne sagen: der Mensch wird durch ein inneres Bewegungsmoment des Geistes nach diesen drei Richtungen hin getrieben, zur Empfindung des Uebersinnlichen, zur Anschauung des Schönen und zum logischen Erkennen. Diese aber sind, als solche dynamischen Fähigkeiten des Geistes, nicht nacheinander, sondern, wie man an jedem Kinde bemerken und in der Kindheit jeder Nation wiederfinden kann, völlig identisch, also gleichzeitig. Wenn man nun auch etwa Religion und Kunst in ihrer rein dynamischen Existenz als diese Verwirklichungsweisen der Empfindung und Anschauung bezeichnen könnte, so würde doch schwerlich die Philosophie dazu passen, selbst nicht in ihrer phantastischsten und abstraktesten Form bei den Indern und Chinesen; denn die Philosophie ist nicht immanentes logisches Erkennen, sondern das Bewußtsein der Gesetze desselben. Was wäre nun aber an Stelle der Philosophie neben Religion und Kunst zu setzen? Nichts anderes als die Form eben des immanenten logischen Erkennens, d. h. die Sprache. Diese Dreiheit: *Religion*, *Kunst* und *Sprache*, ist also die wahrhafte, unmittelbare Trinität des subjektiven Geistes, die aber als solche zunächst durchaus als identische Einheit demselben Keime entstammt und also nothwendiger Weise gleichzeitig sich in ihrer Differenz entwickelt; oder: die erste *Kunst* ist zugleich Religion und Sprache (dahin geht Hamann's schönes Wort: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“), die erste *Religion* zugleich Kunst und Sprache (Darstellung des Gottes und Gebet), die erste *Sprache* zugleich Kunst und Religion.

In der That ist es aber besser, man vermeidet diese immerhin spezifischen Ausdrücke, sobald es sich um Betrachtung der ursprünglichen Genesis des Geistes handelt, da sie, als besondere Sphären gefaßt, gewöhnlich zu Mißverständnissen führen. Werden sie aber

als solche besonderen Sphären gefaßt, dann hört jede Beziehung auf genetische Priorität auf, und es ist ganz müßig, darüber zu reflektiren, welches von den drei Gebieten *das erste* gewesen sei. Denn was die Genesis der Menschheit überhaupt betrifft, so ist nicht etwa bloß deshalb darüber nichts zu sagen, weil wir von ihr nichts wissen, sondern weil sie ihrem Begriff nach nothwendig diejenige dynamische Existenz des Geistes darstellt, worin jene Elemente wie beim Kinde ununterschieden beisammen und ineinander liegen mußten; erst mit der Besonderung, d. h. mit dem Auseinandergehen in Rassen und Völker, also auch nur in deren Genesis, ist eine Besonderung der elementarischen Fähigkeiten des Geistes denkbar.

Was nun Vischer's Anordnung betrifft, so geht aus seiner Darstellung nicht mit völliger Klarheit hervor, ob er diese Genesis als eine rein begriffliche oder zugleich als eine geschichtliche fasse. Fast scheint es, als ob er Beides miteinander zu einer höheren Einheit verbinden wolle, was die Frage aber nur verdunkelt. Hätten wir zu wählen zwischen Hegel und Vischer, nämlich hinsichtlich der geschichtlichen Priorität, so möchten wir uns, im Hinblick auf das Urbild aller menschlichen Entwicklung, das Kind, für Hegel entscheiden. Denn ehe bei diesem sittliche Vorstellungen oder gar religiöse Empfindungen rege werden, entwickelt sich sein Spiel- und Gestaltungstrieb in sehr erkennbarer Weise. Und in der That ist auch die Anschauung, d. h. die Erscheinungswelt, für den Menschen das Frühere gegen die Empfindungswelt, weil diese eine Reflexion auf das Bewußtsein voraussetzt. Das Letzte ist das Sprechen, als die Objektivirung, sowohl der Anschauung wie der Empfindung.

538. Vischer's Aesthetik zerfällt in drei Theile, die er bezeichnet als *Metaphysik des Schönen*, als *das Schöne in einseitiger Existenz* und als die *subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen*. Die Bezeichnung des ersten Theils ist an sich deutlich, über die des zweiten und dritten könnte man mit ihm rechten. Sofern nämlich die *einseitige Existenz* als doppelte Einseitigkeit gemeint ist, als die objektive Existenz des Schönen (oder das Naturschöne) und als die subjektive (oder die Phantasie), so enthält jener allgemeine Begriff der Einseitigkeit, weil er nämlich als allgemeiner vielmehr Zweiseitigkeit ist, einen Widerspruch. Zweitens, wenn in der Erörterung der objektiven Existenz als dritte Stufe der Naturschönheit die menschliche Schönheit behandelt und diese nicht nur als die Schönheit der Gestalt schlechthin, sondern auch als die der Kulturformen, und zwar dieser nicht nur in anthropologischer Hinsicht, sondern auch geschichtlich in den Unterschieden der antiken, mittelalter-

lichen und neuen Welt behandelt wird, so ist nicht abzusehen, wie dieselben Unterschiede in der subjektiven Existenz des Schönen abermals als *Geschichte der Phantasie* auftreten können. Das Dritte, die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen, ist dann die Kunst; aber diejenige Subjektivität und Objektivität, welche hierin zur Einheit zusammengeht, ist eine ganz andere Art von Gegensatz als der Gegensatz derjenigen Momente, welche im zweiten Theil so genannt werden. Vielmehr, wenn man den Fortgang vom Abstrakten zum Konkreten seinem inneren Wesen nach faßt, so erkennt man, daß der zweite Theil, welcher die erste Erscheinungsweise des Schönen zu behandelt hat, durchaus reine Objektivität ist, die sich zuerst als Naturschönes in den niederen Formen offenbart und schliesslich zur höchsten der menschlichen Gestalt konkret wird. Hier sind wir nun zwar in die Sphäre des subjektiven Geistes gelangt, aber doch nur in sein ebenfalls objektives Dasein; oder: die geschichtliche Betrachtung des menschlich-Schönen in seiner Gliederung muß sich unmittelbar an die anthropologische Betrachtung desselben anschließen. In der Kultur oder, wie man zu sagen pflegt, in den weltgeschichtlich Idealen ist das Schöne nur objektiv, weil ungewollt vorhanden wirksam, es ist eine zwar höhere, weil der Welt des Bewußtseins angehörende, immerhin aber unmittelbare Existenz des Schönen darin zu erkennen. Wird diese in's Bewußtsein erhoben und dadurch seine Unmittelbarkeit aufgehoben zum subjektiven Empfinden und Wollen des Schönen, d. h. zur schaffenden Phantasie, dann ist diese Sphäre, d. h. die Kunst, in solchem Sinne durchaus subjektiver Natur, nämlich als diese bestimmte Bethätigungsweise des subjektiven Geistes als solchen, die wir *Kunst* nennen. Wenn mithin in der Kunst von Objektivität die Rede ist, so hat dieser Ausdruck hier einen ganz anderen Sinn; denn hier ruht das Moment des Subjektiven und Objektiven auf der (allgemeinen) Basis der Subjektivität, und zwar in derselben Weise, wie das Naturschöne und das Kulturschöne auf der (ebenfalls allgemeinen) Basis der Objektivität, deren Gegensatz man ebenfalls als objektiv und subjektiv bezeichnen kann. —

Dieser logische Fehler der Eintheilung ist es allein, der Vischer gezwungen hat, die derselben Sphäre angehörigen Begriffsreihen, nämlich den objektiv schönen Inhalt des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeit, nur nach verschiedenen Seiten betrachtet, sowohl im Bereich der objektiven wie auch in dem der angeblich subjektiven Existenzsphäre des Schönen zu behandeln. Solche abstrakten Kategorien wie *subjektiv* und *objektiv* haben entweder

überhaupt keinen substanziellen Inhalt oder, wenn sie ihn enthalten, so ist stets die bestimmte Sphäre, welche ihre Basis und Begrenzung bildet, dabei zu berücksichtigen. So z. B. ist einleuchtend, daß, wenn auch die äußere Welt der Realitäten gegen die des Bewußtseins den Gegensatz des objektiven Geistes gegen den subjektiven bildet, doch dadurch nicht ausgeschlossen ist, daß innerhalb der Sphäre des subjektiven Geistes aufs Neue der Gegensatz von Objektivität und Subjektivität auftreten kann. Fassen wir ferner z. B. die Kunst als solche subjektive Bethätigung des subjektiven Geistes, so ist abermals in dieser schon engeren Sphäre derselbe Gegensatz zu erkennen, wie z. B. die Thätigkeit, welche man künstlerische Phantasie nennt, eine subjektive und eine objektive Seite an sich hat. Diese subjektive Seite oder die künstlerische Empfindung in der produktiven Phantasie wäre hiernach — wenn man solche Wörter, die aber jedesmal etwas Anderes, nämlich immer etwas begrifflich Höheres bedeuten, häufen dürfte — zu definiren als die Subjektivität in der Subjektivität des subjektiven Geistes. — Diese Unterscheidung der Begrenzung der mit demselben Wort bezeichneten, aber in verschiedener Weite genommenen Begriffe hat nun Vischer in seiner Eintheilung unberücksichtigt gelassen, und daher die Inkonssequenz in der weiteren Gliederung derselben.

539. Diese weitere Gliederung der drei Theile gestaltet sich nun bei Vischer folgendermaassen: 1. die Metaphysik zerfällt in zwei Hauptabschnitte, von denen der erste *das einfach Schöne*, der zweite *das Schöne im Widerstreit seiner Momente* behandelt. In jenem wird zuerst der Grundbegriff festgestellt, dessen Erörterung als Resultat den Begriff der *Idee* ergibt. Den Gegensatz dazu bildet *das Bild*, dessen Einheit mit der Idee den ersten substanziellen, wenn auch immerhin noch ganz allgemeinen, identischen Begriff des Schönen ausmacht. Es handelt sich nunmehr darum, daß das Schöne mit sich in Widerspruch kommt, um sich durch den Gegensatz hindurch zu einer neuen, konkreteren Einheit zusammenzufassen. Dieser Widerspruch im Schönen soll der Gegensatz zwischen dem *Erhabenen* und *Komischen* sein. Die Untersuchung hierüber bildet den zweiten Abschnitt, dessen Resultat die *Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente* ist. Wir können hier nur, um die Uebersicht nicht zu unterbrechen, beiläufig bemerken, daß dieser Abschnitt neben dem falschen Eintheilungsprincip der Künste die schwächste Seite des ganzen Werkes bildet. — 2. Der zweite Theil oder das Schöne in einseitiger Existenz zerfällt ebenfalls in zwei Abschnitte, von denen der erste die *objektive Existenz*

des Schönen oder das Naturschöne, eine der reichsten und geistvollsten Partien der Vischer'schen Aesthetik, der zweite die *subjektive Existenz des Schönen oder die Phantasie* behandelt. Jene gliedert sich in drei Stufen: die Schönheit der unorganischen Natur, die der organischen Natur und die menschliche Schönheit. Auf der ersten Stufe werden behandelt das Licht, die Luft, das Wasser, die Erde, wobei die Kategorien Hegel's: Regelmäßigkeit, Symmetrie, Harmonie nicht als rein formale Kategorien, sondern nur als Momente des Elements Erde abgehandelt werden. Die zweite Stufe zerfällt wieder in die Schönheit des Pflanzenreichs und des Thierreichs; die dritte (die menschliche Schönheit) wird in anthropologischer Beziehung: *a)* nach ihren allgemeinen Formen (Gestalt, Zustände und Altersstufen, Geschlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie); *b)* nach ihren besonderen Formen (Racen und Völker, Kulturform, das Staatsleben); *c)* nach ihren individuellen Formen (natürliche und sittliche Bestimmtheit des Individuums, Charakter u. s. f.), in geschichtlicher Beziehung: als Schönheitsformen des Alterthums, des Mittelalters und der neuen Zeit betrachtet. Diese Formen gehören also sämmtlich zur objektiven Existenz des Schönen. Der zweite Abschnitt, welcher nun die *subjektive Existenz des Schönen*, also die entgegengesetzte Seite, darstellt, zerfällt ebenfalls in zwei Unterabtheilungen, welche überschrieben sind: *die Phantasie überhaupt* und *die Geschichte der Phantasie oder des Ideals*. In der letzteren finden wir nun, wie schon oben urgirt, dieselben Inhalte, wie auf der entgegengesetzten Seite, unter der Bezeichnung „das Ideal der objektiven Phantasie des Alterthums“, „das Ideal der phantastischen Subjektivität oder die romantische Phantasie des Mittelalters“ und „das moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objektivität versöhnten Subjektivität.“ In dieser „wahrhaft freien und mit der Objektivität versöhnten Subjektivität“ wird auch die *Zerrissenheit*, die *Blasirtheit* u. s. f. behandelt!

Hier ist also der Unterschied gegen Hegel zu bemerken, daß Vischer nicht, wie dieser, Orientalismus, Klassicismus und Romanticismus als die drei Hauptphasen unterscheidet, also nicht die neuere Zeit mit dem Mittelalter unter den allgemeinen Begriff des Christianismus subsumirt, sondern den Orientalismus, und zwar als Vorstufe, mit dem Klassicismus zusammen als erste Phase setzt, das moderne Ideal dagegen als dritte Hauptstufe absondert. Wie weit diese Abweichung gerechtfertigt sei, kann hier nicht untersucht werden, doch scheint es, wenn man mit Vischer den Orientalismus als Vorstufe für die Antike betrachtet, die Konsequenz zu gebieten,

das Mittelalter ebenso als Vorstufe für die moderne Zeit anzusehen, so daß in der That nur ein großer Gegensatz: antik und modern, aufgestellt werden dürfte.

Der dritte Theil enthält die angeblich subjektiv-objective Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst. Auch hier haben wir zwei Abschnitte: *Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste und die Künste in ihrer Besonderung*. Im ersten Abschnitt wird a) „der Uebergang der Phantasie zur Kunst“; b) „die Vorarbeit zur „Ausführung“ und c) „die Technik“, und zwar in vorzüglicher Weise erörtert. Was „die Theilung der Kunst in Künste“, d. h. das Eintheilungsprincip betrifft, so werden wir darüber später zu reden haben; hier soll nur bemerkt werden, daß der Grundirrtum in dem aufgestellten Eintheilungsprincip sehr weit zurück, nämlich schon in der Metaphysik, und zwar in dem falschen Gegensatz zwischen dem Erhabenen und Komischen wurzelt. Der Inhalt des zweiten Abschnittes, d. h. die Betrachtung der einzelnen Künste, ist ebenso reich an Gedanken wie an sachkennerischem Detail; nur ist zu erwähnen, daß das Kapitel über die Musik zum überwiegend größten Theil nicht von Vischer selbst, sondern von Köstlin herrührt. Endlich müssen wir noch bemerken, daß an die Erörterung der einzelnen Künste unter dem Titel Anhang sich Betrachtungen über *Nebenkünste* anschließen, die, wie es scheint, in das System einzugliedern nicht gelingen wollte. So finden wir am Schluß der Baukunst einen Anhang: die *untergeordnete Tektonik*, bei der Bildnerkunst: die *verzierende Bildnerkunst und das lebendige plastische Kunstwerk* (dieses ist aber nicht etwa der Tanz, sondern was man unter „lebenden Bildern“ versteht), bei der Malerei sonderbarer Weise die *Karikatur* (als ob diese bloß auf diese Kunst beschränkt wäre), die *vervielfältigende Technik*, die *Dekorationsmalerei* und die *schöne Gartenkunst*, bei der Musik: die *Tanzkunst* (!), bei der Dichtkunst: *Satyrische, didaktische Poesie* und *Rhetorik*.

Wenn wir so den gewaltigen Gedankenstoff überblicken, den Vischer verarbeitet hat, so überschleicht uns ein um so schmerzlicheres Bedauern bei der Erwägung, um wie Vieles korrekter und lichtvoller die Entwicklung einzelner Abschnitte hätte ausfallen können, wenn Vischer nicht, in einem Lieblingsirrtum — nämlich über den Gegensatz des Erhabenen und Komischen — befangen, diesem zu Liebe nach falschen Eintheilungsprincipien gegriffen und dadurch selber in den inneren Organismus seines Systems von vorn herein den Keim der Zerstörung gelegt hätte. Daß nichtsdestoweniger die Ausbeute für Denjenigen, welcher sich ernsthaft mit der Vischer-

schäftigt, wie sauer auch der verehrte Mann es sich und seinem Leser durch die Paragraphenmethode gemacht haben mag, eine reiche Entschädigung für die darauf verwandte Mühe gewährt, braucht der allgemein anerkannten Gediegenheit des Werkes gegenüber wohl kaum ausdrücklich versichert zu werden. Was uns betrifft, so sind wir freilich genöthigt, uns auf einen andern Standpunkt als den der bloßen Paraphrase und der besonderen Hervorhebung derjenigen Theile des Werkes zu stellen, mit deren Inhalt wir einverstanden sind; auf den nämlich, diejenigen Punkte vorzugsweise in's Licht zu stellen, welche wir für bedenklich oder geradezu für irrthümlich halten. Denn diese sind es allein, welche eine neue Bearbeitung der Aesthetik auf Grund wesentlich neuer Principien rechtfertigen. Wie bei den unmittelbar vorher behandelten Aesthetikern werden wir uns daher auch hier zu beschränken haben: einmal auf eine Prüfung der wesentlichsten metaphysischen Grundbegriffe und zweitens auf eine Kritik seines Principis der Eintheilung der Künste.

3. Die wesentlichen metaphysischen Grundbegriffe.

540. Vischer stellt sich in seinen *die Metaphysik des Schönen* einleitenden Worten sogleich als reiner Idealist hin: es sei keine willkürliche, bloß subjektive, sondern eine von dem Gesetz der Wissenschaft geforderte Abstraction, den Begriff von seiner Realität zu trennen und ihn für sich, d. h. in seiner reinen Allgemeinheit, abgezogen von seinem objektiven Dasein, zu betrachten. Ueber diesen Satz haben wir uns oben schon ausgesprochen¹⁾, er enthält eine insofern gefährliche Selbsttäuschung, als er nothwendig zum Sophismus führen muß. Wenn die absolute Idee „sich in einen Umkreis von bestimmten Ideen auseinanderlegt, deren jede auf keinem „gegebenen Punkte des Raumes und der Zeit unmittelbar wirklich „ist, sondern sich nur in der unendlichen Zahl und Bewegung der „unter ihr begriffenen Wesen verwirklicht“, so gehört also, behufs solcher Vermittlung der bestimmten Idee, die Bewegung, d. h. die geschichtliche Verwirklichung, zu ihrem *Begriff*, und dieser selbst hat, wenn er von dieser seiner Realität abstrahirt, nicht nur kein objektives Dasein, sondern überhaupt nur abstrakte Bedeutung. Weiter definirt dann Vischer die Idee — im Unterschiede von Hegel — als „bloß gedachte Einheit des Begriffs und seiner Wirklichkeit“. Aber die erste Form dieses Gedachtseins ist „die Form der Unmittel-

¹⁾ S. oben No. 532 (S. 1041). — ²⁾ Vischer's *Aesthetik* § 11.

„barkeit oder der Anschauung. Dadurch erzeugt sich dem Geiste „der Schein, daß ein Einzelnes seinem Begriff schlechthin entspreche, „daß also in ihm zunächst eine bestimmte Idee und dadurch mit- „telbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei“¹⁾. Es ist aber gar nicht abzusehen, weshalb aus dem Umstande, daß die Anschauung die erste Form ist, in welcher die Idee „vor dem Geist „auftrete“, folgen soll, daß „sich ihm ein Schein erzeugt“ und besonders der Schein, daß er die Verwirklichung der absoluten Idee selbst vor sich habe. Der Sophismus liegt hier in dem Ausdruck „vor dem Geist auftreten“. Jene erste Form, nämlich die Anschauung, ist ja Form des Geistes selbst, nicht Form der Idee zunächst. Sie tritt also nicht vor dem Geiste auf, sondern in ihm; oder dieser ist es vielmehr selbst, welcher solche Form annimmt. Hierin liegt aber gar kein Grund eines Scheins, sondern er läge nur in der Objektivität solcher Form, d. h. in der Erscheinung. Daß diese Erscheinung sich auf die Anschauung bezieht, ist für diesen Punkt gleichgültig. Das „bloße Gedachtsein des Begriffs und seiner „Realität“ als Inhalt der absoluten Idee ist also nur eine scheinbare Abweichung von Hegel. — Vischer erklärt daher ebenfalls, daß dieser Schein, sofern die absolute Idee darin immerhin erscheint, *Erscheinung* und daß „diese Erscheinung das Schöne“ sei. Es ist also nur ein unnötiger Umweg zu demselben Ziele, wie Hegel es ohne solchen erreicht, und es schließt sich daran nunmehr die Definition²⁾, daß „das Schöne also die Idee in der Form „begrenzter Erscheinung“ sei. Diese Definition ist sehr vorsichtig abgefaßt. Vischer sagt nicht *Erscheinung der Idee*, auch nicht *Form der Idee als Erscheinung*; und so indifferent im Grunde diese Unterschiede betrachtet werden mögen, sofern die Hauptsache dies sei, daß im Schönen die Momente Idee, Form, Begrenzung und Erscheinung als zusammengehörig gesetzt seien, so ist doch jene diplomatische Fassung die Ursache gewesen, daß Vischer sich hinsichtlich der wichtigen Frage, ob das Schöne sich auch auf den Inhalt oder nur auf die Form der Erscheinung beziehe, d. h. ob es nur ein formal-Schönes oder auch ein substantiell-Schönes gebe, nicht konsequent geblieben ist, sondern einmal³⁾ das Schöne „als reines „Formwesen“ erklärt und dann doch wieder in der Kunst die Form durch den Gehalt so sehr bedingt sein läßt, daß er den „würdigsten Gehalt der Kunst in der sittlichen Macht des öffentlichen Lebens“ erblickt⁴⁾, ja sogar diesen Gehalt näher als den

¹⁾ § 13. — ²⁾ § 14. — ³⁾ § 55. — ⁴⁾ § 20 Zusatz.

„geschichtlich politischen“ bezeichnet. Vischer möchte, wie es scheint, zwischen Hegel, der nach seiner Ansicht „zu sehr auf substanziellen Gehalt drängt“, und dem Herbart'schen abstrakten Formalismus vermitteln; wenigstens deutet darauf die allerdings etwas sophistisch klingende Bemerkung, daß die rein formale Bedeutung des Schönen keineswegs eine Werthdifferenz des Gehalts ausschliesse, sondern gerade die Bedeutung des letzteren um so mehr Gewicht erhalte, je mehr auf die Form gedungen werde. Allein dieser Vermittlungsversuch, dessen Nothwendigkeit wir aus voller Ueberzeugung beistimmen, kommt doch nur bis zu einer Art Transaction, nicht zu voller Versöhnung. Auch wir sind der Ansicht, daß eine grofse Form einen grofsen Gehalt bedinge und umgekehrt, aber diese Beziehung mufs nicht bloß als ein Verhältniß der Quantität, sondern wesentlich als ein qualitatives gefaßt werden.

Man erkennt jetzt, daß es allerdings ein wesentlicher und hinsichtlich seiner praktischen Tragweite bedeutungsvoller Unterschied ist, wie jene Momente des Schönen in der Definition geordnet werden. Denn diese Ordnung enthält zugleich eine Unterordnung, nämlich eines Besonderen unter das Allgemeine. Ist das Schöne zunächst also *Idee* oder *Erscheinung*? Ist es die Idee als Form oder in einer solchen? Das Richtige scheint uns dies: Das Schöne ist die Erscheinung der Idee in begrenzter Form (d. h. als Einzelheit und Realität). Auf den *Schein* ist trotz allen etwaigen Gehalts der Accent zu legen, und so ist es denn dieser Begriff des Scheins, worin — auch in anderer Hinsicht (in negativer nämlich, was Vischer viel zu sehr unberücksichtigt läßt) — das eigentliche Wesen des Schönen wurzelt. Ist dieser Schein inhaltsvolle Erscheinung, so ist er das Schöne, ist er als Widerspruch gegen solchen Inhalt Erscheinung, so ist er das negativ Schöne, d. h. das Häßliche. Diese negative Seite, als das Häßliche, welches Weiße mit tiefem Sinn als das „unmittelbare Dasein der Schönheit“ bezeichnet, ist also hier nicht „die von der Idee verlassene Erscheinung“, sondern die noch nicht mit der Idee erfüllte, immerhin aber als Erscheinung zum Reich des Schönen gehörige Form. Vischer faßt daher das Schöne daher sogleich zu enge, wenn er es als die „reine Einheit der Idee und der sinnlichen Erscheinung“ erklärt¹⁾, ob schon diese Erklärung für dasjenige Schöne, welches den Gegensatz zu seinem Negativen — wovon hier gar nicht die Rede ist —

¹⁾ § 14.

bereits überwunden hat, d. h. also für das positive Schöne, vollkommen angemessen ist.

Wir haben auf diesen Punkt näher hinweisen müssen, weil er zu denjenigen gehört, in denen wir von Vischer principiell abweichen zu müssen glauben. — Weiter geht er dann auf die Natur der *Idee* ein, welche sich wesentlich als Gattung bestimme¹⁾, also ein System von Ideen bilde, das eine auf- und absteigende Linie darstellt. „Je höher in dieser Reihe eine Idee steht, desto größer muß auch ihre Schönheit sein, aber auch je die niedrigere enthält die wesentliche Bedingung der Schönheit, weil jede ein integrierendes Glied in der Totalität der Idee ist“. Dies ist vortrefflich und gewährt sofort einen vorläufigen Einblick in den Organismus des Gesamtgebiets und die Ueberzeugung von seiner inneren Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit. Die höchste Stufe der Idee hinsichtlich ihres Gehalts, also auch hinsichtlich des Gehalts des Schönen, ist die in der Form der Persönlichkeit: „Das Schöne ist persönlich und alle vorhergegangenen Stufen erhalten nun die Bedeutung, die Persönlichkeit als werdende anzukündigen“. So auf dem Gebiet des objektiven Schönen die menschliche Schönheit, so auf dem des Schönen überhaupt das Kunstschöne; und in dem letzteren ist vollends die Darstellung der Persönlichkeit das Höchste. Dies Alles ist so tief gefaßt und so einsichtsvoll ausgedrückt, daß man mit wahrer, reiner Befriedigung, so zu sagen mit philosophischem Behagen dabei verweilt; um so mehr, als wir uns nun — mit Uebergang der §§ 20—81, welche die Idee als *Bild*, d. h. als reale Einzelheit für die Anschauung, in ihrem „Verhältniß zum Guten, zur Religion und zum Wahren“ betrachtet — demjenigen Punkte nähern, gegen den wir mit größter Entschiedenheit auftreten müssen. Es ist dies die Betrachtung des „Schönen im Widerstreit seiner Momente“, d. h. der sich aus der Idee des Schönen angeblich entwickelnde Gegensatz des Erhabenen und Komischen.

541. Man kann zwar Dem völlig zustimmen, wenn Vischer²⁾ von folgendem Princip ausgeht: „Jede wahre Einheit enthält den Gegensatz als Möglichkeit in sich, sie bethätigt sich als Einheit, indem sie ihn in die Wirklichkeit entläßt, wodurch er, weil die Entgegengesetzten Glieder derselben Einheit sind, zum Widerspruch wird; sie bewährt sich, indem sie im Widerspruch nicht verloren geht, sondern ihn überwindet. Ebenso erschließt sich die Einheit des einfach Schönen gemäß ihrem eigenen Gesetze zum wirklichen

¹⁾ § 17. — ²⁾ § 82.

„Widerstreit der Momente . . ; es tritt aber darum keineswegs aus seinem eigenen Kreise heraus, vielmehr, was sich entfaltet, ist nur eine Bewegung und Gährung im Schönen selbst, und dieses muß sich aus dem Streite wieder zu seiner Einheit herstellen“. Allein, nachdem er bereits das Schöne als positives bestimmt hat, kann aus dieser Einheit nicht mehr der Gegensatz eines Positiven und Negativen hervorgehen: das Häßliche als nothwendiges Moment des Prozesses ist eliminirt, und es bleiben nur noch positive Momente zur Bildung des Gegensatzes übrig. Hiemit berühren wir den Fundamentalirrthum des Systems. Zum Keimen gehört Verwesung, Auflösung, Negation: dies Moment, das eigentlich anstachelnde und treibende Element im Schönen ist Vischer ganz abhanden gekommen¹⁾, und seine Ersetzung zwingt ihn zur Erfindung von dialektischen Surrogaten, die zum Theil sehr zweifelhafter Natur sind. Zwar kann er natürlich ohne die Negation nicht fertig werden, aber sie hat bei ihm nur abstrakt logischen Sinn und kommt dadurch mit dem konkreten Prozeß selbst in Widerspruch, z. B. wenn er das wahrhafte Schöne als Rückkehr aus dem Widerstreit der Momente, nämlich als die „Einheit des Erhabenen und Komischen“ bezeichnet, was — wir bekennen dies wenigstens für uns — gar keinen erdenklichen Sinn hat. Doch wir wollen nicht vorgreifen.

Wie oben gezeigt, sollte die Schönheit die Einheit von Idee und sinnlicher Erscheinung sein. *Idee* und *sinnliche Erscheinung* sind also die beiden Momente, die in Widerstreit zu gerathen haben; aber da es sich hier bereits um die Realität der Erscheinung handelt, so ist es nicht die Idee als solche, sondern das Bild, als „untrennbares Gebilde der Idee“²⁾, in welchem sich der Widerspruch entwickelt. Nämlich so: das Bild ist zwar von der Idee untrennbar, „dennoch aber die unselbstständige Seite des Ganzen, da es von dieser erst so durchdrungen sein muß, daß es sich zum reinen Scheinen und zur reinen Form aufhebt, wenn es Geltung haben soll“.

Streng genommen ist das Bild also in dieser Unselbstständigkeit die abstrakte Erscheinung, d. h. die Negativität gegen die Idee (man sieht hier, wie nahe Vischer an das Häßliche herangeführt wird). Sofern nun die Einheit des Ganzen — aus dialektischer Nothwendigkeit — sich „als lebendiger Gegensatz sich bethätigen muß“, kann die Entgegensetzung zunächst nur von der selbstständigen Seite, d. h. von der Idee, ausgehen: „Die Idee reißt sich aus der

¹⁾ Vergl. jedoch unten No. 542. — ²⁾ § 83.

„ruhigen Einheit mit dem Gebilde los, greift über dieses hinaus und „hält ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen“. Als solche ist die Idee das Erhabene. Es muß nun zunächst durchaus als undialektisch bestritten werden, daß die Entgegensetzung von der selbstständigen Seite ausgehen müsse. Im Gegentheil: was zuerst und vor Allem (für die Anschauung nämlich, und Dies ist hier die Hauptsache) vorhanden ist, ist die Erscheinung schlechthin, d. h. das Gebilde. Wie sollte die Idee übergreifen können, wenn nicht Das, über welches sie übergreifen hat, vorausgesetzt ist? Dieses ist also für die Anschauung zunächst da, und da es die unselbstständige Weise der Einheit repräsentirt, so ist nur diese unselbstständige Erscheinung, d. h. das von der Idee noch nicht erfüllte Gebilde, vorhanden. Weit entfernt davon, daß die erste reale Form des Schönen — sei es das Erhabene — ein Uebergreifen der Idee darstellt, findet darin vielmehr das Umgekehrte statt: die Erscheinung, als reine Macht der Negativität, überwältigt noch die Idee oder ist vielmehr von dieser noch nicht bewältigt, und diese schwindet in ihr zu einer bloßen Andeutung zusammen, d. h. zum Symbol.

In solchem Sinne nennt Hegel die Erscheinung des Schönen im Orientalismus sowohl erhaben als symbolisch — und Beides vollkommen richtig. Die Erscheinung als Macht gegen die Idee ist es also zunächst, was im Erhabenen imponirt. Selbst im Erhabenen der Leidenschaft, wo doch am ehesten ein Uebergreifen der Idee vermuthet werden dürfte, ist es nur die Erscheinung, welche erhaben wirkt; die Idee in ihrer Reinheit gefaßt würde sich darin als beschränkt erweisen lassen; denn Das, was die Leidenschaft will, ist zunächst etwas Bornirtes; wie sie es will, dieser Kampf gegen vielleicht ideell berechtigtere Mächte, diese Gewalt der Erscheinung als reine imposante Macht des abstrakten Willens ist es, was erhaben wirkt. Ja, selbst wo, wie im sittlich-Erhabenen, der Gehalt ein substantiell schwer wiegender und durchaus reiner ist, ist es doch immer diese Erscheinung vorzugsweise, was die Wirkung des Erhabenen als eines Schönen bedingt. Hier an der Grenze eines verwandten, aber unadäquaten Gebiets ist auf das Moment der Erscheinung um so strenger zu achten, weil die Vermischung mit fremden Vorstellungen zu nahe liegt. Die Ausdrücke *erhabene Tugend*, *erhabene Wahrheit* führen nur zu dem Mißverständniß, als ob die Wirkung des Erhabenen im Ueberwiegen des Ideellen liege. Tugend, Wahrheit sind entweder immer erhaben, oder sie sind dies im spezifischen Sinne nur durch das Hinzutreten eines

fremden Wirkungsmoments, und dies liegt lediglich in der Art ihrer Erscheinung.

Der von Vischer zu Hülfe genommene Gegensatz des Endlichen und Unendlichen vertieft das Mißverständniß nur, statt es zu erklären. Denn gerade weil die Idee im Erhabenen nicht völlig in die Erscheinung aufgeht, geschweige denn sie überragt, ist diese vielmehr das Unendlichere gegen sie; oder es ist gerade die Erscheinung, welche der Idee eine angemaaßte Unendlichkeit entgegenhält. So ist das Erhabene mit dem *Schrecklichen*, *Furchtbaren* u. s. f. verwandt, d. h. das Endliche tritt dem Geist mit dem Anspruch einer unendlichen Macht gegenüber. In die Grenzen der Schönheit eingeschlossen, wird dies Furchtbare zum Erhabenen; in die Grenzen der Schönheit schließt es aber der anschauende Geist selbst dadurch ein, daß er Stand hält, sich nicht bezwingen läßt und Furcht empfindet, sondern sich dagegen frei erhält. Erhaben wird der Eindruck aber nicht dadurch, daß der Geist sich dagegen indifferent, d. h. selber darüber erhaben empfindet, sondern daß er das Ueberwiegen, die imposante Macht der Erscheinung in seiner Empfindung anerkennt. *Stoicismus* z. B. — selbst wo er ohne alle Affektation ist — ist nicht für sich erhaben, sondern nur an sich, d. h. für fremde Anschauung, und dies nur durch die Reflexion auf die imposante Erscheinung des mitgefühlten Schmerzes. Fiele diese Beziehung fort, so würde er von Langerweile nicht zu unterscheiden sein. Aus allem Diesen dürfte wohl hervorgehen, daß es lediglich dies in der Erscheinung liegende Moment der Negativität gegen die Idee, oder das Ueberragen des Gebildes über diese, nicht aber, wie Vischer will, das Umgekehrte ist, was das Wesen des Erhabenen ausmacht.

Wenn daher Vischer mit Burke das „Dunkel als Merkmal aller „Erhabenheit“¹⁾ bezeichnet, so ist dies wohl als Attribut eines Ueberragens der Erscheinung über die Idee — weil diese dadurch verdunkelt wird — nicht aber für das umgekehrte Verhältniß zu erklären. Denn wie sollte die Idee, das an sich Klare, ja die Klarheit selbst, das Licht, welches das Gebilde durchleuchtet, *dunkel* werden können, wenn sie mächtiger ist als die Seite der Endlichkeit? — Die weitere Betrachtung des Erhabenen in seiner Gliederung übergehen wir hier; später (in den Kritischen Anhängen zu unserm System selbst) wird an den betreffenden Stellen das Nöthige

¹⁾ § 87.

darüber gesagt werden: wir eilen sogleich zum zweiten Gegensatz, nämlich dem Komischen¹⁾.

542. Wenn wir oben bemerkten, daß das *Häßliche* als die im Schönen treibende Negativität Vischer abhanden gekommen sei, so scheint Dem die Thatsache zu widersprechen, daß er wirklich bei Gelegenheit des Erhabenen das Häßliche behandelt²⁾, allein, wie Rosenkranz, nicht als Negativität, sondern als bloße Negation des positiv-Schönen, nämlich als Konsequenz (statt als Grund) der „negativen Stellung der Idee gegen das Bild“. Hier im Uebergang zum *Komischen* tritt es nun wiederum auf, und zwar ebenfalls *abgeleitet*, nämlich in Folge der „negativen Stellung des „Bildes gegen die Idee“. Hat sich nun der Begriff des Erhabenen gerade als das Gegentheil von Dem erwiesen, was Vischer als sein Wesen bezeichnet, so liegt die Vermuthung nahe, daß des Komischen dasselbe Geschick wartet; oder: war das *Erhabene* vielmehr das Ueberwiegen der Erscheinung über die Idee, so möchte nun wohl das *Komische* die von Vischer dem Erhabenen angewiesene Stellung einzunehmen haben, nämlich als Ueberwiegen der Idee über die Erscheinung zu gelten. Auffallender Weise stellt sich die Sache aber anders: und gerade dieser Umstand beweist mehr als alles Andere, daß in der That zwischen dem Erhabenen und dem Komischen gar kein Gegensatz Koordinirter existirt, sondern daß beide Begriffe verschiedenen Sphären angehören, wo jeder für sich einen solchen korrekten Gegensatz einzugehen vermag. Es braucht hier kaum wiederholt zu werden — da wir schon oben bei Gelegenheit von Rosenkranz darüber Einiges gesagt³⁾ —, daß der wahre Gegensatz des *Komischen* das Tragische, der wahre Gegensatz des *Erhabenen* das Anmuthige ist, beide Paare aber auf einen höheren einheitlichen Gegensatz zurückweisen, der ganz abstrakt als der formale zwischen Ruhe und Bewegung gefaßt werden kann, dessen Substrat der substanzielle Gegensatz zwischen Materie und Geist überhaupt ist.

Zum *Komischen* gelangt Vischer folgendermaßen: Für die „Störung in dem Einklang des Schönen“, deren Resultat das *Erhabene* war, „fordert das Schöne völlige Genugthuung; das verkürzte Recht des Bildes muß wiederhergestellt werden, und dies kann nur durch einen neuen Widerspruch geschehen, nämlich „durch die negative Stellung, welche sich nun das Bild zur Idee

¹⁾ §§ 147—231. — ²⁾ So in §§ 98. 100. 108. 113. — ³⁾ S. No. 527.

„giebt, indem es sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt „und ohne sie als Ganzes behauptet“. Es bedarf in der That keiner besonderen Stärke in der Logik, um den Schluß zu ziehen, daß, wenn wirklich das Erhabene und das Komische einen Gegensatz bilden, die Umkehrung des Verhältnisses, welches zwischen Idee und Erscheinung im *Erhabenen* stattfand, nothwendig das Wesen des Komischen sein müßte. Nach Vischer ist es aber — das Häßliche; allein es ist dies nicht jenes Häßliche, von dem bei dem Erhabenen die Rede war, denn „hier folgte es aus einem Uebermaafs, welches die Ordnung des Gebildes zwar verkehrt, aber zu „furchtbar war, als daß der Nachdruck auf die Verkehrung fallen „konnte“. Wir gestehen, daß wir mit solcher spitzfindigen Aushülfe uns nicht abspesen lassen können. „Zu furchtbar“ ist ein zu armseliges Kriterium, als daß damit eine so tiefe Begriffsdifferenz ausgefüllt oder auch nur überbrückt werden könnte. Also das *Häßliche* wird hier gefordert, aber ein anderes Häßliches, kein „blos „Stoffliches“ wie beim Erhabenen (warum denn bei diesem blos?), sondern „das Häßliche als solches“. Die §§ 150—152 suchen nun diese klaffende Inkonsequenz auf geschickte Weise mit Hülfe — wir meinen dies nur objektiv — sophistischer Dialektik zu bemaniteln, aber je komplicirter diese gewundene Motivirung sich giebt, desto weniger spricht sie an die Ueberzeugung. Das einfache Resultat ist dies: Im Häßlichen geberdet sich zwar die leere Erscheinung als das Ganze gegen die Idee, aber diese ist darin nicht untergegangen, sondern, wie nach dem Ausspruch eines geistreichen Franzosen, „die Heuchelei ein Kompliment des Lasters gegen die „Tugend ist“, so enthält die Häßlichkeit eine stillschweigende Anerkennung des Schönen. Der Ausdruck dieser Anerkennung und damit die Wiederherstellung des Rechts der Idee ist nun das *Komische*, als das Ganze dieser Bewegung¹⁾. — Wir haben nach dem Obigen hiezu nichts weiter zu bemerken, sondern brechen hier abermals ab, um nun die dritte Stufe in dem Verhältniß der Idee zur Erscheinung zu betrachten, welche „das Schöne als zurückgekehrt „in sich aus dem Widerstreit seiner Momente“ darstellt.

543. Die Versöhnung nämlich, welche im *Komischen* erreicht wurde, erweist sich bei Lichte besehen doch als mangelhaft²⁾, als „Unrecht gegen Unrecht“. — „Die Subjektivität, die sich als allen „Gehalt weiß, muß daher, um der Idee ihr Recht zurückzugeben, „sie wieder als objektive Macht aus sich entlassen“. Zuletzt weiß

¹⁾ §. 155. — ²⁾ § 229.

aber die arme Idee, wie es scheint, gar nicht mehr, wo sie Untergehen findet, denn: „sobald sie als solche (objektive) wieder auftritt, wird sie erhaben und verfällt durch diese Negation abermals „dem Komischen“. So entschließt sie sich denn endlich kurz und gut, sich mit beiden Seiten möglichst vortheilhaft zu stellen, oder vielmehr beide aufzugeben und, bereichert freilich durch die Erfahrungen, die sie bei diesem Hin- und Herwerfen zwischen dem Erhabenen und Komischen gesammelt, in ihre ursprüngliche Quelle, das Schöne, zurückzukehren, d. h. „wieder bei sich anzukommen“.

Es ist wahrlich schwer, bei solchen dialektischen Kunststücken, zu denen hier die Idee genöthigt wird, nicht satyrisch zu werden. In der That ist der ganze Vorgang selber ein überaus komischer, der mehr zu lächerlichen Vorstellungen als zu ernsthafter Kritik anregt. Das Resultat, kann man sich denken, ist nun ein durchaus erfreuliches. Die Idee, mit den Wunden, die ihr das Erhabene und das Komische abwechselnd geschlagen, bedeckt, d. h., dialektisch ausgedrückt, bereichert mit den beiden Momenten und als *konkrete Einheit derselben*, ist nun wieder das einfach Schöne, aber als konkrete Totalität des Begriffs; und die weitere Forderung ist dann die, daß „der durch die Entfaltung aller (?) seiner Momente erfüllte Begriff „über sich selbst, d. h. über die Abstraction seiner Allgemeinheit, „sich hinausbewegt in die Form seines unmittelbaren (?) Daseins“¹⁾. Hiemit schließt der erste Theil, der also in diesen Schlußworten zugleich die Aufgabe des zweiten andeutet. Mit diesem haben wir hier nun nichts zu thun, sein Inhalt ist im Allgemeinen in der Uebersicht angegeben; vielmehr gehen wir sogleich zum dritten Theile, und zwar speciell zu der Frage nach dem Eintheilungsprincip der Künste über.

4. Das Eintheilungsprincip der Künste.

544. Das Princip der Gliederung der Künste in ihre besonderen Gattungen ist deshalb von so großer Wichtigkeit, weil es gleichsam die praktische Probe für die richtige Rechnung des ganzen Systems liefert. Nur Mangel an wahrer Sachkenntniß und Oberflächlichkeit überhaupt kann sich berechtigt glauben, es für ziemlich gleichgültig zu betrachten, in welcher Ordnung die Künste entwickelt werden, als ob diese Ordnung lediglich eine äußerliche und nicht vielmehr dem Begriff selbst angehörige wäre. Man kann mit voller Entschiedenheit die Behauptung aufstellen, daß das wahre,

¹⁾ § 231.

specifische Wesen der einzelnen Gattungen nur aus der genauen Aufzeigung ihrer Beziehungen zu einander, d. h. sowohl ihrer Verwandtschaft als Verschiedenheit, ihres Parallelismus wie ihrer Gegensätzlichkeit, vollständig und wahrhaft erkannt werden kann. Zweitens aber, wenn es wahr ist — und auch Vischer behauptet dies ja —, daß das Schöne seine höchste Verwirklichung in der Kunst findet, so kann dies wohl nichts anderes bedeuten, als daß das wahre Schöne eben das *Kunstschöne* sei. Dann aber scheint gefordert werden zu dürfen, daß das Princip, welches das Schöne zur Entfaltung seiner Begriffsdifferenzen trieb, auch der Entwicklung des Kunstschönen in seine konkrete Gegensätze zu Grunde gelegt werde, oder mindestens, daß das Eintheilungsprincip der Künste sich direkt aus dem Entwicklungsprincip des Schönen selbst ergebe und darauf zurückleite.

Wir sind von dieser Nothwendigkeit, welche erst später (im System selbst) in ihrer absolut zwingenden Kraft dargestellt werden kann, so unbedingt überzeugt, daß wir kein System der Aesthetik als in sich konsequent und vollendet betrachten können, welches diesen Grundsatz unberücksichtigt läßt.

Hegel, obschon er, wie es scheint, über den Grund dieser Nothwendigkeit sich nicht völlig klare Rechenschaft gegeben, hat offenbar in diesem Sinne den Versuch gemacht, wenigstens eine Ausgleichung zwischen den beiden Principien, die wir hier der Kürze halber als abstraktes und konkretes Princip bezeichnen wollen, zu erreichen. Die Art und Weise, wie er die Eintheilung der Künste nach der Verschiedenheit der Organe¹⁾ in *bildende, tönende und redende Künste* fallen läßt, um zu der davon ganz verschiedenen in *symbolische, klassische und romantische* überzugehen — d. h. der Grund, den er dafür angiebt, nämlich daß man „sogleich, in Rücksicht auf die näheren Principien, in Verlegenheit gerathe, da die Gründe der Eintheilung, statt aus dem konkreten Begriff der Sache selbst, nur aus einer der abstraktesten Seiten derselben hergenommen seien“ —: diese Motivirung, obgleich an sich irrthümlich, wie wir sehen werden, läßt deutlich erkennen, wie der tiefe und stets des Bewußtseins der konkreten Wahrheit bedürftige Geist des großen Mannes die Nothwendigkeit fühlte, die beiden Principien mit einander zu versöhnen. Der Versuch aber, den wahren Inhalt der beiden Eintheilungsprincipien für die Gliederung der Künste, nämlich des der *Organe* und des der *kulturgeschichtlichen Formen*,

¹⁾ S. oben No. 514.

darauf hin zu prüfen, ob sie nicht in einem höheren Princip sich als identisch erweisen lassen, konnte ihm deshalb nicht gelingen, weil beide nicht das eigentliche Wesen der Sache trafen. So liefs er die eine Eintheilung ohne Weiteres fallen, indem er leichtthin als Grund angab, dafs sie nur *einer der abstraktesten Seiten* entnommen sei (was durchaus nicht richtig ist, da der Unterschied der Organe unmittelbar das konkrete Wesen der Künste berührt), um ebenso ohne Weiteres die andere aufzunehmen. Aber wenigstens hat die Eintheilung in symbolische, klassische, romantische Künste den Vorzug, dafs sie der metaphysischen Gliederung des Kunstbegriffs — denn dieser ist für Hegel mit dem Schönheitsbegriff identisch —, wie er sich als objektiv-ästhetische Form des Geistes in der Geschichte offenbart, durchaus entspricht.

Vischer nun geht zwar vollkommen berechtigt über die zu enge Fassung des Schönen als des Kunstschönen zurück zu dem abstrakteren metaphysischen Begriff des reinen Schönen, indem er diesen an die Spitze stellt; allein, indem er denselben, nicht mit Hülfe des dialektischen Moments der Negativität, sondern mehr auf mechanische Weise durch Ueberschiefsenlassen, einmal der Idee über das Bild, dann des Bildes über die Idee, in Fluß bringt, so läfst er ihn sich nicht in den obersten Gegensatz des Schönen und Hässlichen spalten, woraus er den positiven Begriff des Schönen erhalten hätte, der nun — durch die fortdauernde Kraft der Negativität — sich weiter entfalten konnte, sondern gelangt zu der durchaus falschen Kontrastirung des Erhabenen und Komischen, deren Einheit dann schliesslich das konkrete Schöne sein soll. Konsequenter Weise mufste nun dieser Gegensatz, da er einmal als oberster hingestellt worden war, auch die Basis für jede weitere principielle Gliederung werden, d. h. Vischer mufste die Künste eintheilen in *erhabene, komische und schöne*; oder er hätte wenigstens ein Princip finden müssen, das sich aus diesem obersten Eintheilungsprincip unmittelbar deduciren liefs. Hegel also ist wenigstens in dieser Beziehung consequent, wenn auch auf irrthümlicher Basis; Vischer dagegen hat nicht nur ebenfalls eine irrthümliche Basis — nämlich den Gegensatz des Erhabenen und Komischen als oberste Differenz —, sondern ist auch gegen diese Basis völlig inkonsequent. Er sucht nun diesen Widerspruch mit sich selbst dadurch wieder auszugleichen, dafs er an einem Punkte eine Konsequenz zu erreichen sucht, wo sie irrelevant ist und überdies auf falscher Voraussetzung beruht. Wie Hegel hat er nämlich ein doppeltes Eintheilungsprincip, einmal die Organe (Auge, Ohr und Totalität der sinnlichen Vor-

stellung) daneben dann Objektivität, Subjektivität und Subjekt-Objektivität. Die Künste des Auges oder, wie er sagt, die der *bildenden Phantasie* (Baukunst, Skulptur, Malerei) entsprechen der objektiven Kunstform, die Kunst des Ohrs (warum giebt es hier nicht auch drei?) oder der *empfindenden Phantasie* (Musik) bildet die subjektive Kunstform, die Künste der sinnlichen Vorstellung oder der *dichtenden Phantasie* (Dichtkunst) die subjekt-objektive Kunstform. Es ist zwar richtig, daß alle an seiner einheitlichen Quelle, der Phantasie, stammen, aber wenn diese zu Gunsten der organischen Unterschiede sich dreifach zu spalten veranlaßt wird, so ist dies nur eine Tautologie: denn die bildende Phantasie wird als solche erst aus den bildenden Künsten abstrahirt, ebenso die dichtende aus der Dichtung. Objektive, subjektive und objekt-subjektive Kunstform dagegen scheint jener dreifachen Existenzform des Schönen, nämlich der objektiven Existenz, der subjektiven Existenz und der subjekt-objektiven Existenz zu entsprechen. Wir haben aber oben gezeigt, daß die angebliche *subjektive Existenz* im Grunde zur objektiven gehört, die angeblich *subjektiv-objektive* aber, nämlich das künstlerische Schaffen, im Gegensatz dazu durchaus subjektiv ist. So fällt also auch dieser Parallelismus, abgesehen davon, daß die darin enthaltene Konsequenz eine ganz äußerliche und unmotivirte ist, in sich zusammen. Nichtsdestoweniger kann diese Dreitheilung der Kunstformen in gewisser Beziehung zugegeben werden, nur nicht als Basis der Gliederung der Künste gegeneinander, sondern der einzelnen Künste in sich selbst. So kann in der Malerei eine-subjektive, objektive und subjekt-objektive Kunstform unterschieden werden, als Landschaftsmalerei, Genremalerei, Historienmalerei, ebenso in der Poesie als Lyrik, Epik, Dramatik u. s. f. Aber mit solchen Unterschieden wird das spezifische Wesen der Künste als Gattungen und besonders der Uebergang von der einen zur anderen, sowie ihr Parallelismus nicht erschöpft.

545. Die Deduction des Eintheilungsprinzips bei Vischer ist von der Art, daß der aufrichtige Dialektiker, welcher vor der Nothwendigkeit des dialektischen Prozesses Respekt besitzt, es nur beklagen kann, daß Männer von solcher Reinheit und Tiefe des Geistes wie Vischer den Gegnern der Hegel'schen Methode einen derartigen Vorschub leisten und solchen gegründeten Anlaß zu gehässigen Insinuationen geben. Der wahrhafte Hegelianer muß sich gegen solche Dialektik, die mehr einer geschickten Taschenspielerlei als einer logischen Beweisführung ähnelt, ernstlichst verwahren,

denn sie besteht wesentlich in Aneinanderreihung ganz willkürlicher Behauptungen und subjektiver Wendungen, eingehüllt in die geläufige Sprachtechnik der Schule. Nachdem Vischer bereits in dem Abschnitt über die Phantasie¹⁾ die ihm für seine Eintheilung nöthigen *Momente* wohlweislich vorausgeschickt, so daß er nunmehr darauf, als auf eine selbstverständliche begriffliche Nothwendigkeit, sich beziehen kann, beginnt er die Deduction des Eintheilungsprinzips²⁾ mit dem Satze, daß „der Grund der inneren Nothwendigkeit der „Theilung der Kunst zunächst in der sinnlichen Ausschließlichkeit „des Materials liege“. Es kann als richtig zugegeben werden, daß „jedes Material nur gewisse Erscheinungsseiten des Naturschönen „und einen gewissen Inhalt der Idee in sich aufnehmen könne“; damit wird aber umso weniger der Beweis dafür geführt, warum es statt einer allgemeinen Kunst, z. B. der Poesie, deren eine ganze Reihe giebt, als Vischer selber in der Poesie, als der höchsten, alle übrigen als aufgehobene Momente enthalten sein läßt. Ferner: was heißt „sinnliche Ausschließlichkeit des Materials“? Und wie kann das Material als die Bedingung für die Scheidung betrachtet werden? Ueber diese wichtigen Fragen läßt uns Vischer vollkommen im Dunkeln. Ja, er wendet die Nothwendigkeit des Materials so, daß es nun doch schließlich der *Geist* ist, in welchen „der „Theilungsgrund verlegt wird“³⁾.

Dies geschieht auf folgende Weise: „Als das Organ des ganzen Schönen muß die Phantasie diese Schranken zu überwinden „streben und daher je das beengendere Material mit dem vertrauen, in welchem das Leben der Erscheinung umfassender und „tiefer zur Darstellung gebracht werden kann, und dies Suchen so „lange fortsetzen, bis sie in einem gewissen Sinne alles Material „abwirft und zugleich mit dem reinen Schein den vollen Schein zu „geben vermag“. Diese Vorstellungsweise hätte nur dann eine Berechtigung, wenn sich nachweisen ließe, daß bei allen Völkern die Baukunst nicht nur die älteste und die Poesie die späteste Kunst gewesen, sondern daß auch die Aufeinanderfolge aller Künste genau diesem Entwicklungsgange gefolgt sei. Dies ist aber so wenig wahr, daß man geradezu sagen kann, alle Künste als differente seien ihren elementaren Formen nach gleichzeitig in's Leben getreten. Faßt man sie aber nicht in ihrer elementaren Form, sondern in höherem Sinne als spezifische Kunstgattungen, so ist z. B. von der Malerei zu sagen, daß sie ihrem wahren Wesen nach, d. h. als spezifisch

¹⁾ § 385. — ²⁾ § 533. — ³⁾ § 534.

different gegen die Skulptur, erst mit dem Christenthum entstanden ist. Wie man also auch die Sache betrachten mag; jenes *Suchen der Phantasie* ist ein bloßes Phantasma. Geschichtlich gefaßt ist es nicht wahr, begrifflich würde höchstens daraus folgen, daß die erste wahrhafte Kunst die Poesie, d. h. diejenige Kunst sei, in welcher es der Phantasie endlich gelungen, „in gewissem „Sinne alles Material abzuwerfen“ und zu finden, was sie gesucht.

Weiter wird nun deducirt: „Hiemit ist der Theilungsgrund bereits „in den Geist verlegt; derselbe muß aber, da der Ausgang vom „Charakter des Ausschließlichen, den alles Sinnliche trägt, hiedurch „nicht aufgehoben sein kann, näher in der inneren Sinnlichkeit „der Phantasie liegen . . . Allein die innere Sinnlichkeit der Phantasie ist eine doppelte: sie bindet sich theils an die wirkliche Erscheinung, theils wirft sie dieses Band ab, um sich nur innerhalb „ihrer selbst zu bewegen“ (warum nicht einfach sagen: sie ist Anschauung und Empfindung, denn auf diesen Unterschied kommt doch die Sache heraus?). „An dem Punkte, wo diese Befreiung „eintritt, erlischt also die Bedeutung des Material-Unterschieds für „die Eintheilung völlig und weicht dem neuen Eintheilungsprincip „dieser zwiefachen Art der Phantasie. So treten zunächst zwei „Kunstformen auf“, (nämlich die der Anschauung und Empfindung). „Allein außer der Kunstform der reinen innerlichen Sinnlichkeit“ (Musik) „wird eine Stufe auftreten müssen“ (weshalb?), „in welcher „sich der Moment der Ablösung vom körperlichen Material als besondere Kunst fixirt“ (könnte dies nicht schon die Musik leisten, und warum nicht?), „indem dieses zur bloßen Bewegung eines zwar „noch sinnlichen, aber frei bewegten Erscheinungselements herabgesetzt ist. Dadurch tritt an die Stelle der Zweizahl die Dreizahl“.

So ist denn glücklich das Ziel erreicht, dargethan zu haben, „daß „das Eintheilungsprincip der Kunst gebildet wird durch die „Verschiedenheit der inneren Organisation der Phantasie“ selbst¹⁾; oder: da wir nun „drei Arten der Phantasie haben, nämlich: die „bildende, auf das Auge organisirte, die empfindende, auf „das Gehör organisirte, und die dichtende, auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie“, so muß die Kunst in bildende, empfindende und dichtende Kunst sich spalten. — Nun muß es unsrer Meinung nach schon Demjenigen, welcher ganz unbefangen das Resultat solcher Dialektik in's Auge faßt, auffallend er-

¹⁾ § 535 Zusatz.

scheinen, daß nicht etwa Anschauung, Empfindung und Vorstellung — hierin läge ein naturgemäßer Fortgang, selbst wenn diese drei Momente nicht als in einer geraden Linie liegend, sondern etwa als die Grenzpunkte eines Dreiecks betrachtet werden, so daß jeder den andern beiden zugleich entgegengesetzt wäre — sondern: Auge, Ohr und — ideal gesetzte Sinnlichkeit als drei Stufen aufgestellt werden. Würden wenigstens die beiden ersten zusammen unter einen höheren Begriff, etwa als *real-gesetzte Sinnlichkeit*, zusammengefaßt, und dieser der *ideal-gesetzten Sinnlichkeit* gegenüber gestellt, so wäre zwischen ihm und dem letzteren immer noch ein koordinirter Gegensatz möglich; freilich würde dann die Musik, die im Grunde mehr Verwandtschaft mit der Poesie als mit den bildenden Künsten hat, in eine falsche Stellung gerathen, weil sie mit den bildenden Künsten zusammen gegenüber der Poesie eine gemeinschaftliche Gattung ausmachte. Hätte es sich also etwa herausgestellt, daß diese Besorgniß ungegründet sei, dann — Hand aufs Herz! — würden Sie, verehrter Mann, wirklich es für nöthig gehalten haben, die Phantasie so lange zu bearbeiten, bis sie in jene drei *Arten* sich auseinander legen ließe? Wir wenigstens glauben es nicht, und darum können wir auch vor solcher Dialektik, die sich den Anschein giebt, als habe das Denken dabei nichts weiter zu thun, als dem sich objektiv entwickelnden Prozeß des Begriffs zuzuschauen und wie ein Stenograph den Monolog des absoluten Denkens möglichst genau in philosophischer Chiffreschrift wiederzugeben, während es in Wahrheit mit der größten Willkür verfährt, keinen Respekt haben.

546. In ähnlicher Weise wie aus der Zweizahl die Dreizahl, so läßt nun Vischer aus der Dreizahl die Fünffzahl entstehen. Nachdem er nämlich den schon oben berührten Parallelismus der drei Formen der Phantasie mit den drei Existenzformen des Schönen (*Naturschönes, Phantasie, Kunst*) als objektive, subjektive und subjekt-objektive angezeigt¹⁾, bemerkt er²⁾: „Diese Dreitheilung erweitert sich, ohne darum ihre grundgesetzliche Geltung zu verlieren, zu einer Fünfftheilung durch die reich gegliederte Organisation der bildenden Phantasie“. Hätte diese *Phantasie* den geringsten dialektischen Instinkt, so wäre es ihre verdammte Pflicht und Schuldigkeit, sich nicht fünf-, sondern neunfach zu gliedern, indem jede von den drei Stufen nach denselben Momenten sich wiederum gliederte u. s. f. Das thut sie aber nicht, sondern nur im Wesen der objektiven Kunstform liegt die Nothwendigkeit, der

¹⁾ § 537. — ²⁾ § 538.

„verschiedenen Materials halber, sich wieder in drei selbstständige „Künste zu theilen“. Das ist nun in der That um so verdrießlicher, als z. B. zwischen der Architektur und der Plastik gar kein so besonderer Unterschied im Material zu bemerken ist, dort Stein, hier Stein: darin soll nun eine Nothwendigkeit zur Theilung liegen? Da muß denn allerdings etwas Besseres gefunden werden, und dies ist der Unterschied zwischen dem *messenden Sehen*, dem *tastenden Sehen* und dem *eigentlichen (!) Sehen*“, woraus denn ganz leicht und bequem die Baukunst, die Skulptur und die Malerei sich ergeben. Was hat diese dreifache Art des Sehens aber — angenommen selbst, es läge darin wirklich eine principielle Differenz — mit dem Material zu thun? — Es ist also weder wahr, daß nur die objektive Phantasie des Materials wegen sich wieder theilen muß, sondern daß dieß vielmehr ein innerer, dem Geiste angehöriger Grund ist, noch ist deshalb abzusehen, warum nicht in der subjektiven und subjektiv-objektiven Phantasie ein entsprechendes geistiges Differenzprincip wirksam sein könnte. — Alles dies sind eitel Kunststücke einer willkürlichen Scheindialektik, die in der That gar keinen objektiven Werth haben, auch nicht haben können, weil sie des wahren, ursprünglichen und naturgemäßen Grundprincips entbehren.

Es ist zwar hier noch nicht der Ort, dieses Grundprincip darzustellen, denn dies kann erst innerhalb unseres Systems selbst geschehen; um indeß den Leser in den Stand zu setzen, wenigstens die Resultate unseres Principis mit denen Vischer's zu vergleichen, und auch um den Schein abzulehnen, als wüßten wir nur negative Kritik zu üben, nicht aber Positives und Besseres an die Stelle des Getadelten zu setzen, wollen wir wenigstens dies vorläufig bemerken, daß unsrer Ansicht nach der ganze Prozeß so zu fassen ist: die Idee tritt in die Erscheinung: so ist sie das abstrakt-Schöne. Die Erscheinung ist also das Erste und als solche schlechthin gegen die Idee reine Negativität. Idee und Erscheinung bilden so ganz allgemein den Gegensatz von Geist und Materie; der Geist ist darin das Bewegende, die Materie das Unbewegte, Ungestaltete, was aber gestaltet werden soll. Sofern sie als Ungestalt der Idee widerstrebt, ist sie das Häßliche; doch kommt dies als Konkretes erst da zum Vorschein, wo das Schöne ebenfalls konkret wird. Hier, im ganz Abstrakten, ist durch diesen Gegensatz nur Bewegtheit und Unbewegtheit gesetzt. Materie und Geist, als Princip der Ruhe und Princip der Bewegung, bilden so in ihrem einfachen Gegensatz das Fundamentalprincip der ganzen Aesthetik. Aus ihm entwickeln

sich sowohl die metaphysischen Grundbegriffe wie der Gegensatz des *Erhabenen* und *Anmuthigen* u. s. f., als auch die Principien für den Gegensatz des *Natur-* und *Kunstschönen*, wie endlich auch das Eintheilungsprincip der Künste. Es bedarf hier gar keines großen Aufwandes von Dialektik, sondern es kann ganz einfach gezeigt werden, daß die Künste sich eintheilen in Künste der Ruhe und Künste der Bewegung, und daß auf jeder Seite der Kampf zwischen Materie und Geist nothwendig eine dreifache Stellung einnimmt, indem zuerst die Materie überwiegt, dann eine Ausgleichung stattfindet, und endlich durch den Geist die Materie zum bloßen Moment herabgesetzt wird. So entstehen sechs Künste in einer Doppelreihe: auf der Seite der Ruhe: *Architektur, Skulptur, Malerei*, auf der Seite der Bewegung: *Musik, Tanzkunst, Dichtkunst*.

Stellt man diese in ihrem natürlichen Parallelismus einander gegenüber, so zeigt es sich, warum die Musik Verwandtschaft mit der Architektur hat, da sie beide auf dem Element des Messens, dort des Messens im Raum, hier des Messens in der Zeit, beruhen, warum die Tanzkunst nichts als bewegte Plastik ist, warum die Poesie redende Malerei genannt werden kann, warum endlich diese beiden letzten, den Schlufsakt des Prozesses jeder Reihe darstellende Künste sich wieder in drei Arten ausbreiten (*Lyrik und Landschaftsmalerei, Epik und Genre, Drama und Historienmalerei*). Die Hauptsache aber ist, daß der ganze Organismus des Systems durch dieses Princip vom ersten Anfang bis zum letzten Ende als ein durchaus einheitlicher und konsequenter sich darstellt. Es mag für unser modernes Bewußtsein ungewöhnlich sein, die *Tanzkunst*, weil sie in allmälige Entwürdigung gefallen, unter die andern Künste eingegliedert zu finden; aber solche Erwägung ist unphilosophisch: nicht die zufällige, vom Zeitgeschmack abhängige Gestaltung und Verunstaltung, sondern das Wesen, der Begriff selbst, ist das allein Bestimmende. Daß die Tanzkunst, z. B. in der Antike und bei allen Naturvölkern, eine den übrigen Künsten völlig gleichberechtigte, zum Theil sogar geheiligte Stellung einnahm, soll nur beiläufig erwähnt werden. Ist aber die heute beliebte Cancanmusik, die ganze musikalische Offenbacherei etwa besser und edler als die Balletfrivolität, mit der sie ja naturgemäß sich verbindet? — Der Tanz, diese ursprünglich durchaus edle Kunst, in welcher sich das Moment der Anmuth am lebendigsten offenbart, ist entwürdigt, dies ist nicht zu leugnen: ist es deshalb Sache der Aesthetik, diese Entwürdigung im Princip zu acceptiren, und nicht vielmehr ihre Pflicht, eine Reinigung der landläufigen

Vorstellung über den Tanz durch Aufstellung des wahren Begriffs wenigstens im Princip zu versuchen?

Wir schliessen hier mit Vischer ab. Wir glauben gezeigt zu haben, worin die Fehler seines Systems und in Folge Dessen die Schwächen seiner Methode liegen — wenigstens in genügender Weise, um daraufhin die Forderung zu begründen, daß und in welcher Beziehung über dieses Princip und dieses System hinausgegangen werden müsse. Es ist nur noch zu sagen, daß sich zwar viele Aesthetiker, namentlich in stofflicher Beziehung, ihre Gedanken aus Vischer geholt haben, daß aber in dieser von Hegel zuerst eingeschlagenen Richtung Niemand über ihn hinaus-, Manche dagegen wieder auf theosophische und sonstige überwundene Standpunkte zurückgegangen sind. Es würde also nur unsere, ohnehin schon allzu breit sich ausdehnende Grundlegung unnütz in die Länge ziehen, wenn wir uns auf eine Kritik derselben einlassen wollten. Wichtiger dagegen, obschon an sich von geringer Bedeutsamkeit, ist die Aesthetik derjenigen philosophischen Richtung, welche wir, gegenüber der idealistischen, als die realistische bezeichnet haben. Die Hauptvertreter derselben, nach verschiedenen Seiten hin, sind Herbart und Schopenhauer.

Recapitulation.

- § 61. Die gemeinsame Grundlage der idealistischen Systeme beruht in dem Streben, den für die Reflexion unversöhnbaren Widerspruch zwischen *Denken* und *Sein* aufzulösen; sie weichen von einander ab in der Verschiedenheit des Weges, auf dem sie jene Einheit der Entgegengesetzten zu beweisen suchen. Da nämlich diese Momente, Denken und Sein, in der Einheit selbst als Momente aufgehoben (konservirt) bleiben, so handelt es sich für die nähere Entwicklung des idealistischen Principes um die besondere Auffassung ihres Verhältnisses zu einander. Der subjektive Idealismus liefs das Sein in dem Denken verschwinden, um es aus demselben als Produkt wieder hervorgehen zu lassen;

der objektive Idealismus hob diese Einseitigkeit auf, indem er nicht nur das Sein in das Denken, sondern ebenso auch dieses in jenes übergehen liefs; der absolute Idealismus endlich erhob diesen in der Form blofser Polarisierung auftretenden Dualismus in die höhere Einheit des Absoluten, als der identischen Quelle beider Welten, der Natur und des Geistes. Allein indem Hegel den dialektischen Prozeß zwar als das immanente Princip der Realisation des Absoluten, zugleich aber als Methode doch wesentlich im abstrakt spekulativen Sinne, als absolutes Denken des philosophirenden Subjekts, faßt, erhält seine Spekulation selbst dadurch das Gepräge einer Subjektivität, die sich von Willkürlichkeit und, hinsichtlich der sprachlichen Darstellung, von sophistischen Wendungen nicht frei zu erhalten vermag. Gegen diese Position des autonomen Denkens, in Hinsicht des Verhältnisses von Denken und Sein, ist nun eine doppelte Reaction möglich, nämlich entweder ein Zurückweichen auf schon überwundene Standpunkte, namentlich den theosophischen, oder aber ein ebenso entschiedenes Geltendmachen der dem Denken, als Thätigkeit des philosophirenden Subjekts, gegenüber selbstständigen andern Seite des Gegensatzes, des Seins, als realen Universums.

- § 62. Da die theosophische Reaction gegen den absoluten Idealismus im Princip ein Zurückweichen gegen den letztern enthält, muß die darauf begründete Aesthetik vor der Aesthetik des absoluten Idealismus betrachtet werden. Der Hauptvertreter der ersten Reactionsrichtung ist **Christian Hermann Weisse** (1801—1867). Von der Ueberzeugung ausgehend, daß, obschon die dialektische Methode die einzig wahre sei, dennoch durch sie und überhaupt durch das philosophische Denken

der substanzielle Inhalt des Absoluten nicht erschöpft werden könne, geräth Weise in den eigenthümlichen Widerspruch, daß er auf der einen Seite den Rythmus des dialektischen Prozesses auf dem Gebiet der Aesthetik in abstrakter Mechanik durchzuführen versucht, während er auf der andern gleichwohl die *nur* logische Bedeutung dieser Methode des spekulativen Denkens behauptet, um das durch sie nicht zu bewältigende *Mehr* in dem Inhalt der absoluten Idee allein der Unmittelbarkeit des Glaubens zu reserviren. Diese Verbindung zweier gänzlich inkongruenten Elemente, der dialektischen Methode als Form und der theosophischen Anschauung als Inhalt, verleihen seiner Darstellung ein eigenthümliches Gepräge, das am füglichsten als *theosophistisch* bezeichnet werden mag. Er definirt die Aesthetik als *Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, welche letztere er als die Mitte zwischen der Idee der Wahrheit und der Gottheit hinstellt; und zwar erklärt er die Schönheit näher als die *aufgehobene Wahrheit*. Er weist sodann den inneren Widerspruch in der Idee der Schönheit nach, aus welchem die Begriffe der *Erhabenheit*, der *Häßlichkeit* und des *Komischen* sich entwickeln. Die *Häßlichkeit* ist ihm „das unmittelbare Dasein der Schönheit“, ein Satz, der aus der tiefsten Ahnung des wahren Verhältnisses stammt, in welchem die Idee zur *Erscheinung* als derjenigen Form steht, worin sie sich als Schönheit zu realisiren berufen ist. Allein da er die Häßlichkeit nur als eine bestimmte Vorstufe der Realisation der Schönheit, statt als das durch die Erscheinung als solche gesetzte fortwirkende Princip der Negativität in dem Prozeß der Realisation des Schönen bis hinauf zu dessen höchster Darstellung im Kunstschönen, faßt, so kommt seine Dialektik nothwendiger

Weise auf einen Abweg, dessen Konsequenzen sich zunächst in der Verschiebung der wichtigsten metaphysischen Fundamentalbegriffe, sodann und hauptsächlich in dem durchaus falschen Eintheilungsprincip für die Gliederung und Anordnung der Künste offenbaren. Nichtsdestoweniger enthält seine Aesthetik eine solche Fülle neuer und fruchtbarer Gedanken, daß sie in stofflicher Beziehung als ein wichtiger Beitrag zur Förderung der ästhetischen Wissenschaft betrachtet werden kann.

- § 63. Bei *Georg W. Fr. Hegel* (1770—1831) hat der dialektische Prozeß nicht bloß formale Bedeutung als Methode des logischen Denkens, sondern indem er die Realisation des Absoluten als *Selbstbewegung der Idee* faßt, ist für ihn der Rythmus dieser Bewegung die objektive Dialektik des Realisationsprozesses selbst. Andererseits aber ist ihm die Philosophie, als höchste Wissenschaft vom Absoluten, das Sich-Selbst-Denken des Absoluten, dem das philosophirende Subjekt gleichsam selbstlos zuschauen. Ohne Berücksichtigung der thatsächlichen Inkongruenz zwischen *Denken* und *Sprechen* — einer Inkongruenz, welche die Sprache nur als symbolisches, d. h. als unadäquates und beschränktes Ausdrucksmittel des Gedankens erscheinen läßt — nimmt die dialektische Methode bei Hegel oft den Charakter einer Willkür an, deren Konsequenzen einen nachtheiligen Einfluß auf die substanzielle Entwicklung seiner philosophischen Ueberzeugung ausübten. — Die Aesthetik, die er zuerst zu einem festgegliederten Systeme entwickelte, definirt er nicht als die Wissenschaft des Schönen schlechthin, sondern als *Philosophie der Kunst*, und, obwohl er das *Naturschöne* nicht nur nicht unberücksichtigt läßt, sondern es als Vorstufe des Kunstschönen nach seinen Elementen analysirt, betrachtet er

doch die *Kunst* nicht bloß als die höchste, sondern auch als die allein wahrhafte Offenbarungsweise des Schönen. Als weitere Konsequenz dieses Principis ist auch die Tendenz anzusehen, bei dem Kunstschönen selbst den Hauptaccent nicht auf die Gestaltung der Idee, sondern auf die Gestaltung der Idee, d. auf den in der Form des Schönen ausgedrückten ideellen *Gehalt* zu legen. So definirt er das Schöne als das *Durchscheinen der Idee durch den Stoff*, obschon er andererseits nicht verkennt, daß das Schöne sein Leben nur im *Scheine* habe. Seine Parallelisirung von *Religion, Kunst und Philosophie*, die sich, wenn auch mit modificirter Anordnung, in der Aesthetik seiner Schüler, z. B. Ruge's und Vischer's wiederfindet, verschiebt das wahre Verhältniß der objektiven Grundlage dieser Manifestationsgebiete des subjektiven Geistes: denn eine wahrhafte Parallelisirung ist nur zwischen Religion, Kunst und Sprache möglich. Seine Eintheilung der Kunstformen in *symbolische, klassische* und *romantische* wendet er nicht nur auf die geschichtliche Erscheinung der allgemein-menschlichen Schönheitsempfindung, sondern auch als Eintheilungsprincip für die Gliederung der Künste an, nachdem er ein früheres Eintheilungsprincip (nach den Anschauungsorganen: *Auge, Ohr und Vorstellung*, das später von Vischer wieder aufgenommen wurde) fallen gelassen. Die mannichfachen, als nothwendige Konsequenzen der falschen Grundlegung zu erweisenden Fehlgriffe, sowohl hinsichtlich der Bestimmung der Fundamentalbegriffe als namentlich hinsichtlich der Durchführung der eigentlichen Kunstlehre, erklären sich bei Hegel nicht bloß aus der einseitigen Anwendung der dialektischen Methode, sondern wesentlich auch aus dem Mangel an praktischer Detail-

kenntniss der realen Kunstgebiete; verhindern aber andererseits nicht, daß die Aesthetik Hegel's einen großen Reichthum der tiefsten Einblicke in das innere Wesen des künstlerischen Geistes darbietet.

- § 64. Von den Hegelianern ist die Aesthetik — mit Ausnahme von Ruge, Rosenkranz und besonders Vischer — wenig beachtet worden; noch weniger kann bei ihnen von einem wesentlichen Fortschritt über das von Hegel aufgestellte Princip die Rede sein; und zwar schon deshalb nicht, weil man es verschmähte, durch eine Kritik der Geschichte der aesthetischen Standpunkte sich ein klares Bewußtsein über diejenige Richtung zu verschaffen, in welcher allein eine Regeneration dieser Wissenschaft zu erhoffen war. Stofflich dagegen ist die Aesthetik vorzugsweise von den Hegelianern bereichert worden, und zwar nicht nur durch Specialuntersuchungen über einzelne Begriffssphären, sondern auch in Bezug auf den Gesamtbereich der ästhetischen Wissenschaft. So machte A. Ruge das *Komische*, K. Rosenkranz das *Häßliche* zum Gegenstande besonderer Untersuchungen, während Th. Vischer ein vollständiges System ausarbeitete. Allein da der Erstere die *Erhabenheit*, die *Häßlichkeit* und das *Komische* als Stufen des dialektischen Prozesses aufstellte, in welchen das Schöne eingehe, so konnte er wegen des darin liegenden Mangels an wahrhaft konkreter Begriffsentwicklung, welcher seinerseits in der einseitigen Auffassung des Begriffs der *Häßlichkeit* als einer bloßen Negation des Schönen begründet war, vor Widersprüchen sich nicht schützen, während Rosenkranz, der eben diesen Begriff zum Objekt der Untersuchung wählte, zwar das große Verdienst sich erwarb, zuerst eine schon von Schlegel als nothwendig geforderte *Theorie des*

Häßlichen zu begründen, aber — aus einem ähnlichen Verkennen des in diesem Begriff liegenden wichtigen Moments der Negativität, welcher allein im Stande ist, das absolute Schöne zu substantieller Gliederung zu treiben — diese Theorie nicht bis zu einem der Theorie des Schönen vollkommen adäquaten Parallelismus zu entwickeln vermochte, in welchem dem Lichtreich des Schönen gegenüber das Schattenreich des Häßlichen sich als ein symmetrisch gegliederter Organismus ergab.

- § 65. *Theodor Vischer's* Aesthetik enthält ohne Zweifel die vollständigste und im strengsten Sinne zum System durchgebildete Bearbeitung unsrer Wissenschaft. Seine Hauptvorzüge bestehen einerseits in dem außerordentlichem Reichthum stofflicher Details, namentlich auch aus dem Bereich des Naturschönen, andererseits in der tiefen Einsicht in das eigenthümliche Wesen des Kunstschaffens. Nach diesen beiden Seiten hin ist das Werk eine unerschöpfliche Quelle der geistvollsten nicht nur, sondern auch der konkretesten Gedanken und läßt die Arbeiten seiner Vorgänger weit hinter sich zurück. Aber diese großen Vorzüge, welche Vischer nicht sowohl seinem spekulativen Denken als seinem praktischen Studium der Kunst und seinem sicheren philosophischen Takt verdankt, werden leider sowohl durch innere wie äußere Nachtheile zum großen Theil wieder aufgewogen, besonders wenn man das Werk unter dem Gesichtspunkt eines Lehrbuchs betrachtet. In äußerlicher Beziehung ist die schwerfällige Paragrapheneintheilung zu urgiren, sowie die fortwährende Unterbrechung der Entwicklung mit langen kritisch-historischen Rückblicken, ein Verfahren, das bei ihm aus dem für einen Hegelianer doppelt auffallenden Vorurtheil von der Unmöglichkeit einer zusammenhängenden kritischen Geschichte der

Aesthetik entsprungen ist; in innerlicher ist es im Zusammenhange hiemit (weil nämlich die wahre Grundlegung einer Wissenschaft nur durch die aus der kritischen Geschichte derselben zu schöpfende Definition des relativ höchsten Standpunkts zu erzielen ist) zunächst die Thatsache, daß er sein System auf eine bloße Hypothese begründet, d. h. auf eine *vorläufige Definition* der Wissenschaft, die sich durch die systematische Entwicklung erst ergeben solle. Die nothwendige Folge dieses Sophismus ist die unter der Form scheinbar dialektischer Begriffsbewegung fortwährend stattfindende Einschnüggelung substantieller Begriffsbestimmungen, ohne welche ein Fortschritt bei solcher hypothetischen Grundlage überhaupt unmöglich wäre.

Was den positiven Inhalt seines Systems betrifft, so stellt auch er (wie Hegel) die Kunst in ein koordinirtes Verhältniß zu Religion und Philosophie, nur daß er sie nicht als erste Stufe, sondern nach der Religion als zweite anordnet. Seine Aesthetik zerfällt in drei Theile: von denen der erste das *einfach Schöne*, der zweite das *Schöne im Widerstreit seiner Momente*, der dritte die *Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente* behandelt. Der Widerspruch im Schönen gestaltet sich zu dem Gegensatz des *Erhabenen* und *Komischen*, als dessen Einheit das konkrete (Kunst-) Schöne gefaßt wird. Dieser durchaus falsche Gegensatz verschiebt von vornherein das ganze System. Der Grund davon liegt vornehmlich in dem auch bei ihm wie bei allen bisherigen Aesthetikern (mit Ausnahme von Schlegel und Rosenkranz) sich findenden Mangel an Einsicht in das Wesen des *Häßlichen*, das schlechthin immer nur als der absolute Gegensatz zum Schönen betrachtet wird, während es, als Moment

der Negativität der in die Erscheinung tretenden Idee, das wahre und fortdauernd wirksame Bewegungsprincip für die Entfaltung des Schönen zu einer mannigfaltigen Welt der Schönheit ist.

Ein dritter Fundamentalfehler ist das von Hegel fallen gelassene, von Vischer wieder aufgenommene falsche Eintheilungsprincip der Künste. Er bezieht dieselben zwar nicht, wie anfangs Hegel, auf *Auge*, *Ohr* und *Vorstellung*, sondern auf eine *bildende*, eine *empfindende* und eine *dichtende Phantasie*; aber, da diese verschiedenen Arten der Phantasie, die erste auf das *Auge*, die zweite auf das *Ohr*, die dritte auf die *ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit organisirt* sein sollen, so kommt diese Eintheilung im Grunde doch auf die erste Hegel'sche heraus.

Diese wesentlichen Fehlgriffe in substanzieller Beziehung, im Verein mit der durch einen unnützen philosophischen Formalismus hervorgerufenen Schwerfälligkeit der Darstellung, fordern — ganz abgesehen von der mangelhaften Grundlegung des Systems überhaupt — ein entschiedenes Hinausgehen über den Vischer'schen Standpunkt; und dieses Hinausgehen zeigt sich zunächst als abstrakter Gegensatz dazu in dem *Realismus* der Herbart'schen Philosophie einerseits und der Schopenhauer'schen andererseits; ein Gegensatz, der sich aber auf den tieferen eines principiellen Widerspruchs gegen den *Idealismus* überhaupt, ohne Rücksicht auf dessen besondere Entwicklungsstufen, gründet. So bildet also die Aesthetik des Realismus gegen die des Idealismus eine weitere Stufe, wie wenig dieselbe sich auch, sei es an Tiefe der philosophischen Anschauung, sei es an konkretem Gedankenreichthum, mit der der idealistischen Aesthetik zu messen vermag.

Cap. V.

Zweite Stufe. Die Aesthetik des Realismus: Herbart und Schopenhauer.

§. 66. Allgemeine Stellung des Realismus zum Idealismus.

547. Die Möglichkeit und deshalb auch die Nothwendigkeit eines Hinausgehens über den absoluten Idealismus, nicht zwar hinsichtlich des Principis, sondern hinsichtlich der Anwendung seiner Methode, namentlich aber hinsichtlich des Axioms von der angeblichen Unbedingtheit des Denkens, ist in der Einleitung zu der Aesthetik des absoluten Idealismus angedeutet worden ¹⁾. Es entspringt daraus zunächst die Forderung, einen dem Idealismus, als solchem, überhaupt entgegengesetzten Standpunkt einzunehmen: dies ist der des Realismus. Sofern aber sich die Forderung in berechtigter Weise nur auf die Form des Philosophirens richten kann, wird der Realismus, sobald er sich vermisst, das Princip des Idealismus durch ein entgegengesetztes zu beseitigen, nothwendigerweise nicht nur mit der Hegel'schen Methode, sondern mit der Dialektik der Idee selbst in Widerspruch gerathen.

Dieser Punkt ist es, in welchem Herbart und Schopenhauer, welche beide an Kant anknüpfen, um ihn — jeder auf seine Weise — zu formalisiren resp. zu empirisiren, von vorn herein zusammen-treffen. Der krasse Gegensatz, in den sie trotzdem zu einander gerathen und den sie selber gelegentlich durch gegenseitiges Traktiren mit Grobheiten bethätigen, hebt diese Gemeinsamkeit des Ausgangs als eines principiellen Widerspruchs gegen den absoluten Idealismus nicht auf. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Stellung ihre Ethik und Aesthetik, die sie beide in Beziehung zu einander setzen, zu ihrer Metaphysik einnehmen; wir wollen nur einen Punkt hervorheben, der zugleich ihre Verwandtschaft überhaupt wie auch den realistischen Charakter ihrer Philosophie bethätigt: dies ist eben ihre Stellung zu Kant. Herbart nennt sich selbst einen *Kantianer*; doch will dies allerdings nicht viel sagen, da er damit nur seine Verachtung aller späteren Philosophie ausdrückt; aber er knüpft unmittelbar an das *Diug-an-sich* an, dessen Inhalt er zwar eben-

¹⁾ S. oben No. 486 ff. (S. 943 ff.)

falls als unerkennbar betrachtet, jedoch zugleich als bedingend für Das, was wir als *Erscheinung* in unsre Vorstellung aufnehmen. Die Erscheinung der Dinge steht so in ursächlicher Verbindung ebenso wohl mit den Dingen selbst wie mit der Vorstellung, und so ist der Inhalt der letzteren zwar nicht dem Wesen der Dinge identisch, aber ihm doch analog. So z. B. entspricht, einem logischen Gesetze zufolge, auch die Vielheit und Verschiedenheit der Erscheinungen in den Formen der Zeit und des Raumes einer Vielheit und Verschiedenartigkeit der Dinge selbst. Sofern nun der Inhalt dieser durch die Dinge bedingten Vorstellung das Objekt des Denkens ist, ist dieses einerseits realistisch, andererseits beschränkt. Philosophiren heißt für Herbart nicht das Ideelle als Begriff im Denken reproduciren, sondern die *Begriffe bearbeiten*, um die Vorstellungen von dem Zufälligen zu reinigen. Das Unbedingte in der Vorstellung und im Denken wird daher auch ihm durch unmittelbare Gewißheit gegeben, d. h. durch den Glauben.

Schopenhauer fängt zwar auch mit dem *Ding an sich* an, aber er setzt an die Stelle der Kategorie der Erscheinung sogleich die der *Vorstellung*. „Die Welt ist meine Vorstellung:“ — ruft er aus ¹⁾, — „dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes „lebende und erkennende Wesen gilt.“ So ist die Welt nur Objekt, d. h. sie ist nur als bezogen auf das erkennende Subjekt. Sofern etwas erkannt wird, ist es Objekt und nur dies. Das einzig nicht-Erkennbare, was aber Alles erkennt, ist das Subjekt. Das klingt nun ganz Fichtisch; aber indem er das Erkennen nicht als den alleinigen Inhalt des Subjekts, sondern nur als sein Wesen begleitend setzt, so verlegt er das eigentliche Wesen des Subjekts, auch als nicht erkennenden, ebenso wie alles Objekts in einen immanenten Trieb, der die eigentliche Quelle aller Thätigkeit sei, und nennt dies *Willen*. So sind *Vorstellung* und *Wille* die beiden Elemente der Welt. Während mithin die Vorstellung der Kant'schen *Erscheinung* entspricht, ist der *Wille* ziemlich genau Das, was Kant das *Ding-an-sich* nannte. Da nun dieser Wille, ebenso wie das *Ding-an-sich*, sich der Erkennbarkeit entzieht, ist er das unmittelbare Dasein der Dinge als thätiger, die Vorstellung dagegen umfaßt das Reich der Erkennbarkeit. Man sieht also, daß der Unterschied Herbart's und Schopenhauer's im Verhältniß zu Kant nicht gerade sehr groß ist. Da ihre Aesthetik beiderseits sehr fragmentarisch ist und nur aus einigen lückenhaften Gedanken besteht, so ist es

¹⁾ *Die Welt als Wille und Vorstellung* § 1.

in der That nicht erforderlich, über ihre allgemein-philosophischen Principien, ausser so weit sie eben mit ihrer Aesthetik zusammenhängen, hier ausführlicher zu reden. Gehen wir also sogleich zur Herbart'schen Aesthetik über, die theils in seinem *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, theils in seiner *praktischen Philosophie* enthalten ist.

1. Herbart's ästhetische Ansichten.

a) Allgemeiner Standpunkt und ästhetisches Princip.

548. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, nach den haltvollen, reichgegliederten Systemen der Aesthetik, welche der Idealismus producirt hat, namentlich nach Weiße, Hegel und Vischer, bei Herbart und auch bei Schopenhauer auf Ansichten zu treffen, die uns plötzlich durch ihre Zusammenhangslosigkeit und Beschränktheit bis in die ästhetischen Versuche des vorigen Jahrhunderts zurückversetzen. So erscheint ihre Behandlung hier am Schluß unserer Geschichte einigermaassen anachronistisch; aber es handelt sich doch schliesslich hier um das Princip und dessen Stellung in der Entwicklung der Philosophie. Ein Princip kann sich als sehr unfruchtbar erweisen zur systematischen Gliederung des substantiellen Inhalts, den das Denken als Objekt vor sich hat, und dennoch eine wesentliche Stufe in der Entwicklung des philosophischen Denkens sein. Es wäre zwar möglich gewesen, sowohl Herbart wie Schopenhauer unmittelbar nach Kant in Betracht zu ziehen, nicht aber war es möglich, die Darstellung der drei Stufen des Idealismus, die sich denn doch konsequenter an Kant anschliessen und organischer auseinander entwickeln, durch die Betrachtung der Herbart'schen und Schopenhauer'schen Aesthetik zu unterbrechen. Auch ist daran zu erinnern, daß sich beide in bestimmtem Gegensatz zum Idealismus wissen, wie denn Herbart z. B. eine sehr eingehende, freilich an sich wenig bedeutende Recension über Weiße's Aesthetik geschrieben hat¹⁾. Um so gröfser erscheint freilich der Abstand des von ihm selbst für die Aesthetik Geleisteten gegen die Aesthetik des Idealismus.

Um Herbart's ästhetischen Realismus, der durch einen eigenthümlichen Gedankengang in einen abstrakten und in vieler Beziehung bornirten Formalismus ausartet, zu erklären, haben wir danach zu sehen, wie sich die Aesthetik an sein allgemeines philosophisches Princip anknüpft. Jenes Schattenreich der an sich

¹⁾ S. *Werke* Bd. XII. S. 723.

seienden Dinge, die als Gespenster für unsere Vorstellung erscheinen, hat bei aller Vielheit und Verschiedenartigkeit doch den Charakter des Unveränderlichen d. h. des sich selbst gleichen Seins. Bei der *Bearbeitung der Begriffe* handelt es sich also darum, die Vorstellungen, deren Inhalt eben die Erscheinungen der an sich unveränderlichen Dinge bilden, so von allem Veränderlichen, Zufälligen, und durch die Erscheinung als solche Bedingten zu reinigen, daß sie jenem ursprünglich Unveränderlichen analog werden. Die Aesthetik, worunter Herbart „verschiedene Betrachtungen über „das Schöne und Häßliche“ versteht, „deren Veranlassungen sich „in ganz ungleichartigen Künsten finden“ — wobei zu bemerken, daß er auch eine Tugendkunst oder wenigstens eine *Tugendlehre* als besondere Art der Kunstlehre kennt, also (gerade umgekehrt wie Schleiermacher, der die Aesthetik der Ethik subsumirte) Ethik und Aesthetik zusammen unter den allgemeinen Begriff der *Aesthetik* faßt — ist zwar nun im engeren Sinne nur auf die Erscheinung gewiesen, d. h. sie hat es gar nicht mit dem wirklichen Inhalt der Dinge, sondern nur mit ihrer Erscheinung zu thun. Allein indem sie die Erscheinung nicht nach ihrer subjektiven, sondern nach ihrer objektiven Seite, d. h. in ihrem logischen Zusammenhange mit den Dingen zu bestimmen sucht, muß sie doch das ihr zu Grunde liegende Unveränderliche vorzugsweise in's Auge fassen, und zwar — dies ist die andere Seite — hinsichtlich der „durch Lob und Tadel „zu bestimmenden unveränderlichen Werthbestimmungen“ ¹⁾. Diese Werthbestimmung hat also gar nichts mit dem Inhalt der Dinge, Beifall und Mißfallen nichts mit der Realität zu thun; sofern sie sich aber doch auf Unveränderliches beziehen, betrifft die Werthbestimmung Dasjenige in der Erfahrung, welches ihr als abstrakter (nämlich von der Realität und jedem Inhalt abstrahirender) Form angehört.

Sieht man diesen Gedanken näher an, so erkennt man leicht, daß er im Grunde mit dem Kantischen „unbedingten, allgemeinen und nothwendigen Wohlgefallen ohne Interesse“ (das Interesse läge nämlich in der Realität) zusammenfällt, nur daß Herbart die Form und *nur die Form* als das Substrat dieser Unbedingtheit hervorhebt. Was die Allgemeinheit betrifft, so scheint diese bei ihm als Folge des logischen Zusammenhangs zwischen der Erscheinung und dem Dinge an sich selbstverständlich, und so ist denn „jedes ursprüngliche ästhetische Urtheil stets absolut“, folglich auch jedes

¹⁾ *Lehrbuch zur Einleit. i. d. Ph.* S. 40—49.

von andern unabhängig und für sich berechtigt. Die Herbart'sche Aesthetik hat es also gar nicht mit dem Verhältniß der Form zum Inhalt zu thun, sie betrachtet die *Form* durchaus nicht hinsichtlich Dessen, was sie ausdrückt, sondern die Substanz des Schönen bleibt gänzlich außer dem Spiel: diese Aesthetik beschäftigt sich nur mit solchen Begriffen, welche unwillkürlich Lob oder Tadel, Beifall und Mißfallen mit sich führen.

549. Diese *Ursprünglichkeit*, worin also die Allgemeinheit des ästhetischen Urtheils liegen soll, ist aber — ein Punkt, der sogleich hervorzuheben ist — nur nach der Seite der Erscheinung eine solche, nach der Seite des Subjekts liegt darin vielmehr die größte Willkür. Denn was heißt *ursprüngliches ästhetisches Urtheil*? Wodurch ist es als solches erkennbar; worin unterscheidet es sich von dem nicht ursprünglichen, das nur *relativ* sei? Welche Bedingungen sind vom Subjekt zu erfüllen, damit man ihm ein „ursprüngliches „ästhetisches Urtheil“ zutrauen könne? — Hoffentlich traut sich Herbart selbst ein solches ursprüngliches Urtheil zu: nun, wir werden bei seiner Gliederung der Künste sehen, was von solcher Ursprünglichkeit zu halten sei. Es ist zwar sehr wohlfeil, die Sache so zu wenden, als ob jene Ursprünglichkeit mit objektiver Allgemeinheit identisch sei, und zu behaupten, „das Schöne und Häßliche, insbesondere aber das Löbliche und Schändliche, besitzen eine ursprüngliche Evidenz, vermöge deren es klar ist, ohne gelernt „und bewiesen zu werden.“ Damit aber doch die Aesthetik und die Ethik nicht ganz überflüssige Dinge seien — denn hienach wären sie es im Grunde — beschränkt er diese *Evidenz* wieder durch die Bemerkung, daß sie „nicht immer die Nebenvorstellungen durchdringe, welche theils begleitend, theils von jenen selbst verursacht, „sich einmischen. Daher bleibt es (das Schöne) oftmals unbemerkt“ (und doch ursprünglich?); „oft werde es gefühlt, aber nicht unterschieden, oft durch Verwechslungen und falsche Erklärungen entstellt. Es müsse also herausgehoben und in ursprünglicher Reinheit und Bestimmtheit gezeigt werden.“ Und dennoch braucht es weder gelernt noch bewiesen zu werden? Denn abermals, wie erkennt man, welche Vorstellungen ursprüngliche und welche blos Nebenvorstellungen seien? Und wo bleibt die ursprüngliche Evidenz, die an sich klar ist, wenn sie doch durch Nebenvorstellungen getrübt werden kann?

Alles Das ist widerspruchsvolle Phrase, aber keine Philosophie. Auf solche Begründung hin glaubt nun Herbart den Begriff der Aesthetik dahin bestimmen zu können, daß es ihre Aufgabe sei,

„sowohl die unmittelbar gefallenden Musterbegriffe geordnet zusammenzustellen als auch die mißfallenden auszuschneiden; worauf sich dann die verschiedenen Kunstlehren stützen, welche Anleitung geben, wie unter Voraussetzung eines gegebenen Stoffs durch Verbindung ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganzes gebildet werden könne“¹⁾). Hiebei ist nur die Naivetät zu bewundern, womit die wichtigsten Momente als selbstverständlich eingeführt werden. Es giebt *Musterbegriffe*, es giebt *Stoffe*, es giebt *ästhetische Elemente* und die Möglichkeit ihrer *Verbindung*, es giebt *Kunst* und *Anleitung dazu*: aber wenn das Alles nicht seinem Begriff nach deducirt zu werden braucht, sondern gegeben ist, was bleibt der Aesthetik dann noch übrig, da ja die Gründe des Gefallens und Mißfallens ursprüngliche Evidenz haben? — Herbart antwortet darauf: daß es unmittelbar gefallende Musterbegriffe, d. h. ästhetische Elementarbegriffe giebt, kann allerdings nicht bewiesen werden, braucht es aber auch nicht; denn das Gefallen und Mißfallen ist vorhanden: aber es handle sich nur darum zu zeigen, was diese *ästhetischen Elemente* seien. In der Vorstellung des anschauenden Subjekts bilden sie das Objekt des *Geschmacks*; die ästhetischen Elemente auffinden, heißt also das Elementarurtheil des Geschmacks begründen.

Diese Begründung macht sich nun bei Herbart auf ganz empirische Weise: „Man versetze sich“ — sagt er — „in ästhetische Anschauungen, wie sie von den Künstlern pflegen geweckt zu werden, und bemerke, wie verschieden dann der starre Blick ist, mit welchem das Kind oder überhaupt der rohe Mensch die nämlichen Gegenstände zwar völlig faßt, aber nicht fühlt; wie verschieden davon gleichfalls die Begierde, welche das Kunstwerk in ihren Besitz zu bringen(?) beabsichtigt. Es ist nur zu fürchten, daß man sich dem Eindruck des Schönen zu sehr hingeebe, sich zu sehr anfülle von den Gemüthsbewegungen, die mit ihm verbunden sind. Dahin gehört schon die warme Liebe, die Begeisterung, entgegengesetzt dem kalten Kennerurtheil; dahin gehört mehr noch das Schweifen der Phantasie aus einer Sphäre in die andere. Manche Personen gerathen(!) in's Dichten, wenn eine schöne Landschaft sich eröffnet, und in's Schwärmen, wenn sie Musik hören; oder sie halten wenigstens“ — das steht also bei Herbart Alles ziemlich in gleicher Linie — „die Musik für eine Art von Malerei, die Malerei aber für Poesie, die Poesie für die höchste Plastik und die Plastik für eine Art ästhetischer Philoso-

¹⁾ A. a. O. S. 194.

„phie.“ — Dies scheint gegen Wilhelm von Humboldt gerichtet¹⁾. Er hält es nun zwar nicht für nöthig zu erklären, wie er hier überhaupt schon zu dem Begriff der verschiedenen Künste kommt — dafür ist er Realist —, wohl aber, die weise Lehre zu geben, daß „man in der Landschaft nur die Landschaft sehen, im Konzert nur „des Konzerts froh werden dürfe“ u. s. f. Mit solchen Trivialitäten glaubt Herbart Aesthetik machen zu können. Die schwierigsten Probleme behandelt er als Selbstverständlichkeiten und das Selbstverständliche verkündet er als hohe Weisheit, indem er die Miene annimmt, als ob er zuerst die Wahrheit davon entdeckt habe.

550. Wir kommen nun zu dem Hauptpunkt der Herbart'schen Aesthetik, nämlich zu dem Princip, daß das ästhetische Urtheil sich lediglich auf die abstrakte Form richte. Das Einzelne in der Erscheinung ist nach ihm weder schön noch häßlich, sondern gleichgültig. Er leugnet also, daß es einen an sich schönen Ton, eine an sich schöne Farbe u. s. f. gebe, weil „darin die Materie erscheine.“ Sein Hauptsatz ist der: „Was als zusammengesetzt gefällt oder „mißfällt, ist für sich oder einzeln genommen gleichgültig, d. h. die „Materie ist gleichgültig, nur die Form der ästhetischen Beurtheilung unterworfen.“ Man glaube aber nicht etwa, daß er z. B. die Reinheit des Tons als Sichselbstgleichheit der Elemente, d. h. als Identität der Form, also schließlicly doch als Form und folglich als schön betrachte — was jedenfalls für seine Theorie von Vortheil gewesen wäre —; sondern seine *Beweisführung* lautet folgendermaassen: „Was ist“ — ruft er aus — „z. B. in der Musik eine „Quinte, eine Terz, ein jedes beliebige Intervall von bestimmter „musikalischer Geltung? Es ist bekannt, daß keinem der einzelnen „Töne, deren Verhältniß das Intervall ausmacht, für sich allein nur „das Mindeste von dem Charakter zukommt, welcher gewonnen „wird, indem sie zusammenklingen.“ Allein wer leugnet denn, daß es eine Schönheit des Verhältnisses gebe? Folgt aber daraus, daß die Schönheit nur im Verhältniß besteht? Es ist möglich, daß zwei an sich Gleichgültige in ihrer Beziehung einen ästhetischen Eindruck machen, ergiebt sich daraus als nothwendig, daß wo keine Beziehung stattfinde, nur Gleichgültiges sei? Herbart schließt folgendermaassen: es giebt Verhältnisse zwischen Gleichgültigen, die schön sind; folglich sind nur Verhältnisse schön (d. h.: es giebt Thiere, die fliegen, folglich sind nur die Vögel Thiere). Auf dieser logischen Basis, welche als seine *Methode der Beziehungen* berühmt ist, begründet

¹⁾ Vergl. oben S. 725 und besonders 726.

er die Ausschließlichkeit des Schönen als eines bloßen Formelements. Dies wird von den Herbartianern nun so ausgedrückt: „Beifall oder Mißfallen kommt daher Keinem für sich, sondern nur „insofern¹⁾ zu, als es mit dem Andern zusammen gedacht wird. „Das Zusammen der beiden ist die Form“ ... „Die Herbart'sche Aesthetik kann nicht anders als rein formal sein; die Gegenstände des Geschmacks-Urtheils sind nichts anderes als Verhältnisse, Formen“²⁾. *Verhältniß* nun, wie es Herbart faßt, ist ein rein mathematischer Begriff, und so darf es denn nicht Wunder nehmen, wenn seine Aesthetik ebenso wie seine Psychologie zu einer ganz dünnen geometrischen Mechanik vertrocknet ist. Michelet³⁾ bemerkt hinsichtlich der *Psychologie* Herbart's: „Wo der Geist auf solche „Rechenexempel reducirt wird, wie sie sich hunderte von Seiten hindurchziehen, da schweigt natürlich nicht nur jedes Erkennen und vernünftige Philosophiren, sondern auch jede gesunde Kritik. Es ist nur zu verwundern, wie Einer bei solchem Formelwesen aus- halten und glauben kann, mit Quadratwurzeln und dergleichen die „metaphysische Natur des Geistes“ — und, können wir hinsichtlich der Aesthetik hinzusetzen: des Schönen — „begriffen zu haben.“ Glücklicherweise ist Herbart nicht dazugekommen, die Aesthetik in seinem Sinne zu systematisiren, sonst würden wir — wie er es in der Psychologie gethan — vermuthlich eine unabsehbare Reihe von Formeln erhalten haben, deren jede einen ästhetischen Begriff hätte repräsentiren sollen, etwa den Begriff des *Anmuthigen* die Formel

$$\sqrt[n]{\left(\frac{a+b}{2}\right)^m - a\sqrt{-1}} \text{ und derartiges.}$$

b) Aesthetische Grundbegriffe Herbart's.

551. Was wir oben über das allgemeine ästhetische Princip Herbart's mittheilten, war seiner praktischen Philosophie entnommen. Näher geht er nun in seinem schon erwähnten *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* in die ästhetischen Fundamentalbegriffe ein, und zwar in der ziemlich aphoristischen *Einleitung in die Aesthetik*⁴⁾, wovon übrigens der überwiegend größte Theil wieder nur der Ethik angehört, den er als den „wichtigsten Theil der Aesthetik“ bezeichnet. Auf eine Deduction des *Schönen* läßt er sich hier nicht weiter ein, sondern setzt dies als bekannt voraus, nämlich als diejenige Eigenschaft der erscheinenden Dinge, welche durch reine for-

¹⁾ Siehe Zimmermann *Geschichte der Aesthetik* S. 767. — ²⁾ A. a. O. S. 748.

³⁾ *Geschichte der neueren Philosophie* S. 294. — ⁴⁾ S. *Werke* Bd. I. S. 124—172.

male Verhältnisse Wohlgefallen erregt. Sondern was ihn zunächst beschäftigt, ist die Natur dieses *Wohlgefallens*, das er vom *Angenehmen* und *Nützlichen* unterscheidet. Was er darüber sagt, ist zwar nicht neu, aber desto trivialer. Zweitens unterscheidet er nun, auch nach der andern Seite hin, das Schöne von denjenigen Synonymen, denen es in seiner eignen Sphäre begegnet, nämlich von dem *Prächtigen*, *Lieblichen*, *Niedlichen* und andern solchen seiner Ansicht nach bloß subjektiven Kategorien, „wobei weder für poetische Gedanken noch für plastische Umrisse noch für musikalische Töne irgend eine sie selbst betreffende Bestimmung gewonnen wird.“ Alle solche, bloß der Empfindung angehörige Modificationen des Schönen haben für ihn durchaus keine objektive Bedeutung und seien aus der Aesthetik herauszubringen. Das wahrhaft objektive Schöne beruhe nur in Ton-, Farben-, Linien-, Flächen-, oder Gedanken-, Gesinnungs- und Willensverhältnissen. Suche man die Principien in den Erregungen — und Herbart führt als solche namentlich an: „das Erhabene, das Hübsche, das Reizende, das Anmuthige, das Schmückende, das Große, das Edle, das Feierliche, das Pathetische, das Rührende, das Wunderbare“ — so verfehle man die wahren Principien und abstrahire vom Schönen.

Durch solchen Formalismus schließt nun Herbart einerseits das ganze Reich des konkreten, d. h. ideell Schönen aus der Aesthetik aus, andererseits wirft er Natur, Kunst, Mathematik, Sittlichkeit bunt durcheinander in einen Topf, holt mit beliebigem Griff ein Stück nach dem andern heraus, besieht es sich hinsichtlich seiner *formalen Verhältnisse*, um ein *ästhetisches Elementarurtheil* zu gewinnen, spricht dies mit *schön* und *häßlich* aus und nimmt dann ein beliebiges zweites Stück vor. Alle Dinge der realen und idealen Welt haben für ihn hinsichtlich dieser Frage gleichen substantziellen Werth, nämlich gar keinen. Mit welcher rücksichtslosen Naivetät er dabei verfährt, zeigt z. B. folgende Stelle: „Es giebt ästhetische Elemente, die theils nicht einer besonderen Kunstgattung eigen, theils nicht aus der Erfahrung herstammend, vielmehr als unabhängig von den Gegenständen anzusehen sind, bei denen sie vorkommen.“ Dieser dunkle Ausspruch wird dann so erläutert: „Für die Säulenordnungen haben keine Naturprodukte die Vorzeichnung gegeben, auch nicht die Auswahl bestimmt . . . Symmetrischen Bau finden wir in den Formen edlerer Thiere, in der Architektur, in der Metrik, im Parallelismus der Verse und im Gleichklang des Reims“; — hoffentlich auch im Parallelogramm, in der sittlichen Handlungsweise, im logischen Schließen und andern schönen Dingen.

Es bedarf hiebei wohl kaum eines Hinweises darauf, daß eine so untergeordnete Kategorie wie die *Symmetrie* sich gerade auf den unteren Stufen der Schönheit, z. B. der Natur, viel mehr zeigt als auf den höheren. Die Spinne ist sicherlich symmetrischer als der Mensch und die Krystallisation der Schneeflocke wieder symmetrischer als der Bau des Thieres überhaupt. Gerade im Reich des Organischen wird die bloße Symmetrie zu der Unregelmäßigkeit des Harmonischen und Eurythmischen erhoben, ähnlich wie die Symmetrie in der Architektur zur malerischen Unordnung u. s. f., die aber ein höheres Gesetz der Schönheit enthält als die bloße mathematische Regelmäßigkeit. Alles Dies, sowie die höhere Schönheit in der Besonderung und Individualisation der Formen kennt Herbart nicht. Er sagt: „Das Besondere der Naturdinge wie der Kunstwerke ist als zufällig bei Seite zu setzen, um nur die ästhetischen Elemente hervorzuheben, gleichviel wo und zu welchen Einheiten verbunden sie vorkommen.“ Dies ist deutlich genug. Nach Herbart's Ansicht also gehört Nichts, was sonst als Hauptsache in der Aesthetik gehalten wird, eigentlich hinein, dagegen Alles, was mit dem ästhetisch-Schönen die ganz untergeordnete Kategorie der formalen Verhältnisse theilt; vor Allem also müßte die Mathematik dazu gehören, denn diese ist weiter nichts als Systematisirung formaler Verhältnisse, und es ist nur zu verwundern, daß Herbart nicht die Aesthetik überhaupt in die Mathematik auflöst. Allerdings hat er kein eigentliches System der Aesthetik begründet, sonst würde er wahrscheinlich zu solchem Resultat ebenso leicht gekommen sein, wie in der Psychologie.

552. Die *ästhetischen Elementarverhältnisse* — dies ist also das Stichwort des Herbartianismus — zerfallen nun in zwei Klassen — warum nicht in drei? warum zerfallen sie überhaupt? — darauf zu antworten fällt dem Realistiker gar nicht ein; genug er sagt es und darum ist es so —: „ihre Glieder sind entweder simultan oder successiv.“ Aber man glaube nicht, daß er dabei nur an Raum und Zeit denkt, sondern „man erkennt dies am besten in dem Unterschiede der Melodie und Harmonie; überdies zeigt die Musik sehr klar, daß die kunstreichsten Verwebungen entstehen können, wenn mehrere Reihen des successiven Schönen sich dergestalt entwickeln, daß fortwährend simultan die Forderungen der Harmonie erfüllt werden.“ Für die Musik hat nämlich Herbart eine besondere Zärtlichkeit, ihrer mathematischen Unterlage wegen. Er sagt daher auch an einer andern Stelle (in der praktischen Philosophie): „Darf man es sagen, daß die musikalischen

„Lehren, die den seltsamen Namen *Generalbafs* führen, das einzige „richtige Vorbild sind, welches für die echte Aesthetik bis jetzt „vorhanden ist?“ Näher ordnet er nun die verschiedenen Gebiete des Schönen diesem Gegensatz von *Simultan* und *Succesiv* unter. Zum Ersteren gehören Malerei, Plastik und die ihnen entsprechenden Naturgegenstände, außerdem die Musik und die Poesie —, also alle Künste, denn die Architektur ist wohl nur übersehen. Aber auch die Musik und Poesie? Bei der ersteren ist es das Element der Harmonie, bei der zweiten findet es da Geltung, „wo mehrere „Schauspieler zwar nicht zugleich reden, aber, zugleich auf der „Bühne stehend, fortwährend ihre Charaktere und Absichten ver- „gegenwärtigen.“ Welche Trivialität ¹⁾! „Anderentheils nimmt auch „das Räumliche Bewegung an und hiemit Succesion, wie in den „mimischen Künsten . . . Das successive Schöne ist vorherrschend „in der Poesie. Sie schildert Empfindungen in Bewegung, Charak- „tere in Handlung, selbst die Situationen nicht ganz als stillstehend. „Unter allen Künsten füllt sie mit ihren Productionen die längste „Zeit aus.“ Was heisst das? Meint Herbart das Lesen, beziehungs- weise das Aufführen eines Dramas, oder den Inhalt der Darstellung, die Zeit der dargestellten Handlung? Beides ist Widersinn. Das Erstere nämlich ist nicht wahr (wir können seinen Trivialitäten nur mit Trivialitäten antworten): Ein Lustspiel kann eine halbe Stunde, eine Musikaufführung z. B. die Schöpfung von Haydn, 2 Stunden dauern. Meint er das Zweite, so ist es widersinnig von *längster Zeit* zu sprechen, wo ausschliesslich nur von Zeit die Rede sein kann; denn nur die Poesie (und nicht einmal diese überhaupt, sondern doch nur das Drama und das Epos; aber solche Ungenauigkeiten wollen wir bei ihm nicht weiter urgiren) stellt Handlungen von geschichtlicher Zeitfolge dar, d. h. nur in ihr ist das Zeitliche selbst Gegenstand der Darstellung. Die andern Künste — auch die Musik als solche, sowie der Tanz — haben es weder mit langer noch mit kurzer Zeit zu thun, sondern mit gar keiner. Ihre Darstellungen fallen zwar in die Zeit, aber was sie darstellen, ist an sich etwas Zeitloses, nämlich rein Innerliches: Wechsel der Empfindung.

Dabei ist Herbart nicht einmal consequent; einmal verlangt er,

¹⁾ Wenn übrigens Zimmermann (S. 782) bei dieser Stelle sagt, es sei „fast „überflüssig zu bemerken, daß hier eine Verwechslung der dramatischen Poesie mit „ihrer theatralischen Darstellung durch die Schauspielkunst sich eingeschlichen hat“, so leistet er seinem Meister einen schlechten Dienst, indem er die Trivialität zu einem Unsinn potenzirt. Sind etwa die handelnden Personen beim Lesen eines Dramas für die Vorstellung nicht ebenso gut simultan wie bei der Aufführung für die wirkliche Anschauung?

man müsse „von Raum und Zeit abstrahiren“, wenn man die Verhältnisse der Töne und Farben in ihrer Einfachheit darstellen wolle, ein andermal nennt er Raum und Zeit „die Quellen sehr vieler, in alle Künste einfließender ästhetischer Verhältnisse, unter denen die symmetrischen sich am leichtesten bestimmt unterscheiden lassen“; natürlich, weil sie die ärmsten sind. Er nimmt seine Beispiele daher auch meist aus der Musik und der Architektur. Von dieser bemerkt er: ihre Werke bewiesen, „wie viel der bloße Parallelismus, in Verbindung mit dem rechten Winkel, mit den Unterbrechungen der geraden Linie durch leere Distanzen, mit dem Vor- und Zurücktretten und mit sehr wenigen andern Gestalten vermöge“ . . . „Der Raum mit seinen drei Dimensionen ist, besonders wenn, bei einfarbigen Gegenständen wenigstens (!), Licht und Schatten zu Hilfe kommen“ (wie wären sie sonst als *Formen* zu sehen?), „weit ergiebiger für die Aesthetik, als die Zeit.“ Die Poesie wäre demnach die am wenigsten ergiebige Kunst; natürlich, weil das Aesthetische in ihr (für Herbart) nur im Metrum und im Reim liegen kann. — Wir haben diesen Trivialitäten eigentlich schon zu viel Raum gewidmet, aber es schien uns, gerade für die Motivirung unsers Urtheils, geboten, den Leser in den Stand zu setzen, sich selbst zu überzeugen. Werfen wir jetzt einen Blick auf seine Gliederung der Künste.

c) Gliederung der Künste bei Herbart.

553. Ist unser schon öfters ausgesprochener Satz, daß die Gliederung der Künste der wahre Prüfstein für die Wahrheit des Grundprinzips eines ästhetischen Systems sei, richtig, so können wir nach dem Obigen schon von vorn herein vermuthen, wie es mit diesem Theil seiner Aesthetik beschaffen sein müsse. Und in der That, unter allen Versuchen, die Künste in ein System zu bringen, ist der Herbart'sche der widersinnigste und barockste, der sich denken läßt. Statt, wie es eigentlich aus seinem Princip folgte, den Gegensatz des *Simultanen* und *Successiven* zu Grunde zu legen, indem er — obschon nach seiner Ansicht in allen Künsten beide Momente vorhanden sind — diejenigen, worin das Simultane vorwaltet, auf die eine Seite, die dagegen, worin das Successive bestimmend ist, auf die andere Seite stellte, was ungefähr der gewöhnlichen Eintheilung in räumliche und zeitliche Künste entsprochen hätte, nimmt er die ganz untergeordnete, aber allerdings aus seinem abstrakten Formprincip stammende Unterscheidung von *rein objektiven* und von *mit subjektiven Elementen gemischten Gattungen* an. Nun kann er sich aber

nicht der Bemerkung entziehen, daß dieselbe Kunst, z. B. Musik oder Poesie, sowohl rein als unrein sein könne, je nach ihren Arten; und so kommt er denn zu der wunderlichen Gliederung in zwei Reihen, in denen die genannten Künste auf beiden Seiten als besondere Arten sich finden. Diese beiden Reihen sind:

- | | | | |
|-------------------|------------|-----------------|----------------------|
| 1) Architektur. | — Plastik. | — Kirchenmusik. | — Klassische Poesie. |
| 2) Schöne Garten- | — Malerei. | — Unterhaltende | — Romantische |
| | kunst. | Musik. | Poesie. |

Er charakterisirt die Unterschiede damit, daß in der ersten Reihe diejenigen Künste stehen, welche „sich von allen Seiten zeigen und „der Untersuchung darbieten“, d. h. welche keine *partie honteuse* haben, während auf der anderen diejenigen stehen, die „etwas in's „Halbdunkel stellen, keine Vollständigkeit des Nachforschens gestatten, „wohl aber allerlei Verzierung sich aneignen mögen, wenn man wegen des Zusammenhangs mit dem Ganzen nur nicht zu genaue „Rechenschaft fordert“ (!) Nur auf der ersten Seite finden sich „die höchsten und seltensten Kunstschöpfungen“ (Shakespeare und Raphael müssen sich also, sollen sie vor der Kritik Herbart's bestehen „halb im Dunkel“ halten), die andere „gewinnt sich Liebhaber und Bewunderer, welche rühmen, sich eines heiteren Spiels „erfreut, von gemeiner Sorge befreit, ja zum Unendlichen erhoben „gefühl't zu haben; daher es am Ende“ — fügt er naiv bei — „fast zweifelhaft scheint, welche von beiden Klassen dem Ideal“ (was ist dies vom Standpunkt der abstrakten Formverhältnisse?) „näher steht“. Indefs er, Herbart, hat keinen Zweifel darüber, sondern versichert, „nur Derjenige könne zweifelhaft sein, der es der „Kunst zur Pflicht mache, daß sie etwas ausdrücken solle“ ...

Rein schöne Werke sind also diejenigen, die absolut nichts ausdrücken, wie etwa der Regenbogen, der nur als Kreisbogen und Farbenskala gefällt, und nicht etwa seiner poetischen Bedeutung wegen in der Mythe, sei es als Bogen der Iris oder als Bogen Noah's. Für Herbart giebt es so nicht nur eine „entgötterte Natur“, sondern auch nur eine entgötterte Kunst. Das Ideal ist ihm

lediglich eine algebraische Gleichung, etwa $x = \frac{m + n}{z}$ und die Schönheit nichts als der Exponent einer logischen Proportion. — Dies dürfte genügen, um eine Vorstellung von seiner Aesthetik zu geben, denn eine ernsthafte Kritik solcher *Gliederung der Künste* wird man uns wohl nicht zumuthen.

2. Schopenhauer's ästhetische Ansichten.

a) Allgemeiner Standpunkt.

554. Wir haben auch bei Schopenhauer nur von „ästhetischen Ansichten“, nicht von einer Aesthetik im eigentlichen Sinne zu sprechen; indess ist sogleich zu bemerken, daß, so wenig eindringende Sachkenntnis auch er sowohl vom abstrakten wie vom konkreten Detail der Aesthetik besitzt, er doch durch das in ihm vorzugsweise ausgebildete Organ des gesunden Menschenverstandes, das bei ihm die Stelle der spekulativen Erkenntnis vertritt, vor solchen Verirrungen wie Herbart geschützt bleibt. Der gesunde Menschenverstand aber, selbst wenn er, wie bei Schopenhauer, durch ein intuitives Element unterstützt und geleitet wird, bringt es gleichwohl trotz allen Anscheins principiellen Zusammenhalts nur bis zu einem mehr oder minder geschickten Dilettantismus im Denken; und solch' dilettantischer Charakter, welcher nach der Seite der philosophischen Entwicklung der Begriffe wesentlich die Form empirischer Darstellung annimmt, prägt sich denn auch in seiner ganzen Philosophie aus. Es ist deshalb erklärlich, warum er von den Vertretern des Idealismus eigentlich gar nicht zu den Philosophen gerechnet und z. B. von Hegel nie erwähnt wurde. Dieses *Todtschweigen* seiner Philosophie — wie er es nannte — versetzte ihn in einen Zustand der Erbitterung, der durch das geheime Gefühl, durch seine oppositionelle Stellung zum Idealismus, den er einfach als *Unsinn* erklärte, fast wider Willen in Empirismus getrieben zu sein, nicht gemildert wurde. Aus diesem Gefühl ist es wohl auch zu erklären, wenn er über die Köpfe der modernen Idealisten hinweg, die in seinen Augen nichts als sinnlose Schwätzer waren, bis zum abstraktesten Idealisten des Alterthums, Plato, zurückgriff und den Versuch machte — namentlich in der Aesthetik — an seine urbildlichen Ideen anzuknüpfen, außerdem aber eine Vermittlung zwischen diesem und Kant zu Wege zu bringen. Er selbst betrachtete sich selbstverständlich als echten Philosophen, als ein philosophisches Genie par excellence, und seine Philosophie als die einzig wahre. Es gehört zur Charakteristik Schopenhauer's, wenn wir als Belag für diese Behauptung ein paar Stellen aus seinen Werken citiren.

In der Vorrede zur zweiten Auflage seines Werks: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, welches sechsundzwanzig Jahr (von 1818 bis 1844) unbeachtet geblieben war, während die idealistische Philosophie, d. h. „das Falsche, das Schlechte, zuletzt das Absurde und „Unsinnige, die Windbeutelei (Fichte und Schelling) und Schar-

„Iatanerei (Hegel) forwährend in allgemeiner Bewunderung und Verehrung stand“¹⁾), wimmelt es von den gröbsten Beleidigungen, die sich nicht selten zu der Höhe von Kraftausdrücken erheben, welche an die Terminologie der Strafsenpolemik erinnern. Da klingt es denn wunderlich genug, wenn er²⁾ sein „stilles, ernstes Forschen nach „Wahrheit“ gegenüberstellt dem „gellenden Schulgezänke der Katheder und Bänke, dessen innerste Triebfeder stets persönliche „Zwecke sind“. Von einer vorurtheilsfreien Würdigung der idealistischen Philosophie und ihrer substantziellen Leistungen kann bei ihm natürlich nicht die Rede sein. Die sind ihm, im Vergleich mit seinem *Ernst* nur „Spafs und zwar von der langweiligen Art“³⁾. Er selbst vertritt nun, gegen diese Langweiligkeit, die *Genialität*. Solcher Bescheidenheit gegenüber möchten wir an eine Stelle seines Werks erinnern, wo er die Genialität charakterisirt⁴⁾: „Auch die „Plattesten lassen die anerkannt grossen Werke gelten, um nämlich „ihre eigene Schwäche nicht zu verrathen: doch bleiben sie im Stillen „stets bereit, ihr Verdammungsurtheil darüber auszusprechen, so „bald man sie hoffen läßt, daß sie es können, ohne sich blos zu „stellen“ (oder auch — setzen wir hinzu — sobald sie einsehen, daß ihnen ihre Zurückhaltung nichts nützt), „wo dann ihr langverhaltener Haß gegen alles Grofse und Schöne, das „sie nie ansprach und eben dadurch demüthigte, und gegen die „Urheber desselben sich freudig Luft macht. Denn überhaupt, um fremden Werth völlig und frei anzuerkennen und gelten zu lassen, muß man eignen haben. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit der Bescheidenheit bei allem Verdienst...“

555. Was nun seine Darstellung des Schönen und der Kunst betrifft, die im dritten Buche seines Werks *Die Welt als Wille und Vorstellung* enthalten ist und den besonderen Titel trägt: „Die Vorstellung unabhängig vom Satze vom Grunde: die platonische Idee: „das Objekt der Kunst“, so bewirkt er die Anknüpfung der Aesthetik an sein Grundprincip auf folgende Weise: Vorstellung und Wille — unter *Wille* aber versteht er, um Dies hier kurz zu bemerken, jene unbewufte Kraft der Vernunft in dem Weltorganismus, die man in der besonderen Sphäre des realen Naturlebens als Trieb, Instinkt u. s. f. zu bezeichnen pflegt — sind die beiden Principien der Welt des subjektiven und der Welt des objectiven Geistes. Der Entwicklung dieser Grundbegriffe sind die ersten beiden Bücher gewidmet. Das Resultat ist eine Vermittelung Kant's

¹⁾ S. daselbst S. XVI. — ²⁾ S. XX. — ³⁾ S. XXIX. — ⁴⁾ S. 276.

mit Plato in der Art, daß das Kantische *Ding an sich* sich als Objektivation des Willens erweist, welche eine Reihenfolge von Stufen vom völlig Unbewußten bis zum höchsten Bewußtsein hinauf zeigt. Die Exponenten dieser Entwicklungsstufen sind nun, meint Schopenhauer, identisch mit den ewigen Ideen oder unveränderlichen Formen (εἶδη) Platos. „Ist uns¹⁾ nun der Wille das Ding-an-sich, die Idee aber die unmittelbare Objektivität jenes Willens auf einer bestimmten Stufe, so finden wir Kant's *Ding-an-sich* und Plato's *Idee*, die ihm allein *ὄντως ὄν* ist, diese beiden großen Paradoxen der beiden größten Philosophen des Occidents“ — im Orient nämlich sind die indischen mindestens ebenso groß — „zwar nicht als identisch, aber doch als sehr nahe verwandt und nur durch eine einzige Bestimmung unterschieden . . . Beide erklären die sichtbare Welt für eine Erscheinung, die an sich nichtig ist und nur durch das in ihr sich Ausdrückende (dem Einen das *Ding-an-sich*, dem Andern die *Idee*) Bedeutung und geborgte Realität hat“. Der Unterschied zwischen ihnen ist nur die verschiedene Bedeutung, die die sie dem Erkennen geben. Kant sagt: durch Sinn und Verstand erkennen wir nur Erscheinungen, die Erkenntnis der Vernunft oder *a priori* ist transcendental, d. h. mit dem Bewußtsein der Nichtobjektivität behaftet; Plato: das wahre Erkennen richtet sich auf die Ideen. Schopenhauer giebt nun zwar Kant Recht, setzt aber hinzu „ausnahmsweise könne die Erkenntnis der Vernunft sich auch intuitiv einstellen“ und stellt sich damit wieder auf Plato's Seite. Die ganze vorgebliche Vermittlung zwischen Plato und Kant ruht so auf der schwachen Grundlage dieses *ausnahmsweise*.

556. Welches ist nun diese Ausnahme und in welcher Form tritt sie auf? Die Form ist schon durch das Wort *Intuition* angedeutet: es ist mit einem Worte die Selbst-Negation der Individualität des Subjekts behufs unmittelbarer Versenkung in die Idee. Denn, „da wir als Individuen²⁾ keine andere Erkenntnis haben, als die dem „Satz vom Grunde“ — d. h. bestimmten Kategorien — „unterworfen ist, diese Form aber die Erkenntnis der Ideen ausschließt, so ist gewiß, daß, wenn es möglich ist, daß wir uns von der Erkenntnis der einzelnen Dinge zu der der Ideen erheben, solches nur dadurch geschehen kann, daß im Subjekt eine Veränderung vorgeht, vermöge welcher das Subjekt, sofern es eine Idee erkennt,

¹⁾ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Dritte Auflage. Bd. I. Leipzig 1859. S. 201. — ²⁾ S. 207.

„nicht mehr Individuum ist“. Wer merkt in dieser Wendung nicht die Erinnerung an die Schelling'sche *intellektuelle Anschauung*, welche als *Subjekt-Objektivierung* das Moment der Bewußtlosigkeit in das Bewußtsein einführte? In der That ist dies der Charakter der Intuition; und es ist trotz allem Barocken der Schopenhauer'schen Philosophie anzuerkennen, daß er die Nothwendigkeit dieses Moments für die Philosophie anerkannte. „Dieser Uebergang von der gemeinen Erkenntniß einzelner Dinge zur Erkenntniß der Idee geschieht plötzlich, indem die Erkenntniß sich vom Dienst des Willens losreißt, eben dadurch das Subjekt aufhört, ein bloß individuelles zu sein, und jetzt als reines, willenloses Subjekt der Erkenntniß ist, welches nicht mehr dem Satze vom Grunde gemäß den Relationen nachgeht, sondern in fester Kontemplation des dargebotenen Objekts, außer seinem Zusammenhange mit irgend anderen, ruht und darin aufgeht“.

Diese subjektlose, intuitive Erkenntnißart ist nun die Kunst, das Werk (besser die Thätigkeit) des Genius; also ganz wie bei Schelling. Hier findet denn auch das Herbart'sche Princip als ein der gemeinen Erkenntnißart angehöriges Kriterium seine Stelle, obgleich er es nicht erwähnt, sondern nur von mathematischer Betrachtungsweise spricht. Er sagt: „Die bloßen Formen, in welchen, für die Erkenntniß des Subjekts als Individuums, die Ideen zur Vielheit auseinandergezogen erscheinen, also Zeit und Raum, betrachtet die Mathematik: ihr Thema bleibt die Erscheinung, deren Gesetze, Zusammenhang und daraus entstehende Verhältnisse.“ Bei Schopenhauer ist mithin von abstraktem Formalismus nicht die Rede; gleichwohl steht auch er auf realistischer Basis. Denn seine ausnahmsweise eintretende Intuition, welche die Subjektivität des Individuums aufhebt, ist ein gegebener, weil vom Willen nicht nur unabhängiger, sondern ihn völlig negirender, Zustand, und zwar gegeben nicht nur hinsichtlich seiner Form, sondern weit mehr noch dem Inhalt derjenigen Erkenntniß nach, welche in solchem Zustande gewonnen wird. Ferner ist auch dieser Realismus abstrakt, weil die verschiedenen Stufen oder Thätigkeitsweisen des bewußten Geistes: *Anschauung*, *Empfindung*, *Verstand* einerseits und *Vernunft* (in jenem höheren Sinne der willenlosen Intuition) andererseits in einen absoluten Gegensatz gesetzt werden. Dies ist der Punkt, welcher seinerseits ein Hinausgehen über den intuitiven Realismus — wie wohl am charakteristischsten Schopenhauer's Philosophie bezeichnet werden kann — d. h. eine Versöhnung der Intuition mit der Spekulation fordert. Wir kommen später auf diesen Punkt zurück.

a) Aesthetische Fundamentalbegriffe Schopenhauer's.

557. Schopenhauer geht also, wie wir sehen, nicht von metaphysischen Kategorien aus, sondern knüpft den Begriff der Kunst, als besondere Art jener intuitiven Erkenntniß, unmittelbar an die Ideen an. Er läßt sich weder auf eine Definition der Aesthetik ein, noch auf eine Deduction und Entwicklung des Schönheitsbegriffs, sondern die Kunst und, als Quelle und zugleich als Form der intuitiven Erkenntniß, die Genialität bilden die Grundlage für alles Folgende. Die Schilderung dieser Genialität, namentlich in ihrem als scheinbarer Mangel (nämlich als Bewußtlosigkeit, Zerstreuung, Leichtsinn u. s. f.) sich darstellenden Kontrast zu dem gemeinen Bewußtsein, zur verständigen Erkenntnißweise, ist vorzüglich ¹⁾, weniger eindringlich die Aufzeigung ihrer Verwandtschaft mit dem Wahnsinn, obschon auch hier wichtige Seiten berührt werden. Als „wesentlichen Bestandtheil der Genialität“ bezeichnet er nun die Phantasie ²⁾, doch will er sie damit nicht identificirt wissen. „Zwar besitzen alle Menschen Phantasie, d. h. das Vermögen, in den Dingen die Ideen zu erkennen und eben damit sich ihrer Persönlichkeit augenblicklich zu entäußern; der Genius aber hat vor ihnen nicht nur den viel höheren Grad und die anhaltende Dauer jener Erkenntnißweise voraus, sondern behält bei derselben auch jene Besonnenheit, die erforderlich ist, um das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen. Solche Wiederholung ist das Kunstwerk. Durch dasselbe theilt er die aufgefaßte Idee den Andern mit. Diese bleibt dabei unverändert und dieselbe.“ Schopenhauer glaubt daraus schließen zu dürfen, daß „das ästhetische Wohlgefallen wesentlich Eins und Dasselbe sei, es mag durch ein Werk der Kunst, oder unmittelbar durch die Anschauung der Natur und des Lebens hervorgerufen sein.“ Richtig aber bemerkt er, „daß uns aus dem Kunstwerk die Idee deshalb leichter entgegentrete als unmittelbar aus der Natur und der Wirklichkeit, weil der Künstler in seinem Werke nur die Idee rein wiederhole, sie ausgesondert habe von der Wirklichkeit, mit „Auslassung der störenden Zufälligkeiten“ ³⁾.

Es braucht hier nicht erst hervorgehoben zu werden, daß das Kunstschöne nicht bloß reiner als das Naturschöne, sondern auch qualitativ davon verschieden ist. Aber solche empirische Behandlungsweise, welche solche dem gewöhnlichen Bewußtsein geläufige Begriffe,

¹⁾ A. a. O. S. 219 ff. — ²⁾ A. a. O. S. 219. — ³⁾ A. a. O. S. 229 ff.

wie *ästhetisch*, *Wohlgefallen*, *kunstschön*, *naturschön* — als verstände sich ihr Vorhandensein auch für das denkende Subjekt von selbst — ohne Deduction aufnimmt, ihnen eine modificirte Fassung giebt und dann mit ihnen operirt, führt nothwendig zu einseitigen und dadurch unwahren Schlusfolgerungen. Schopenhauer glaubt nun, ohne auch nur den Versuch einer Erklärung zu machen, genügend erläutert zu haben, warum er das Schöne der Kunst, der Natur und des Lebens hinsichtlich seiner Wirkung als völlig gleich betrachten dürfe und folglich berechtigt sei, bei der Betrachtung des *Schönen* und *Erhabenen* in Betreff dieser Wirkung von dem Unterschiede der drei Gebiete als einem *blos-äusserlichem* ¹⁾ ganz abzusehen. Es ist mithin nicht nur dieser Fehler, daß er die qualitativen Unterschiede der genannten Gebiete verkennt, sondern auch der zu rügen, daß er, statt die Begriffe des Schönen und Erhabenen ihrem Wesen nach zu entwickeln, sie nur nach ihrer Wirkung betrachten will.

Hiebei geht er nun, trotz aller (übrigens stark an Wiederholungen leidenden) Einleitung, ganz empirisch und zwar zuweilen in ziemlich naiver Weise zu Werke. Ehe er nur ein Wort über die Möglichkeit oder Nothwendigkeit gesagt, daß die Kunst sich in Künste zu theilen habe, spricht er von den einzelnen Gattungen, als seien sie etwas absolut Gegebenes, das keiner begrifflichen Rechtfertigung weiter bedürfe. Es ist also auch hierin eine Verwandtschaft mit Herbart's Realismus zu erkennen, daß sie beide die Begriffe als gegebene Vorstellungen aufnehmen, um sie nur zu *bearbeiten* und durch solche Bearbeitung zu reinigen. Auch die Weise, wie er zu seinen *Betrachtungen* gelangt, ist ganz willkürlich. Er hat seitenslang von subjektloser Erkenntniß der Intuition gesprochen, bricht dann ab und fährt ohne Weiteres fort: „Dem Bisherigen gehören „aber noch folgende Betrachtungen an. Das Licht ist das Erfreulichste der Dinge; es ist das Symbol alles Guten“ u. s. f. ²⁾), um daran eine ziemlich oberflächliche Charakteristik der Sinne hinsichtlich ihrer Beziehung zum Willen zu knüpfen. Dann geht er zur *Betrachtung* des *Erhabenen* und *Schönen* über, die er, wie alle in dieses Gebiet fallenden Begriffe durch ihre Stellung einerseits zum Willen, andererseits zur willenlosen Intuition zu bestimmen sucht. Findet in der Anschauung die letztere als reine, ungestörte Kontemplation statt, so ist der Inhalt das *Schöne*, findet die Kontemplation einen Widerstand im Willen, so aber, daß aus dem Kampf doch zuletzt die volle Intuition als Resultat hervorgeht, so ist der Inhalt

¹⁾ S. 230. — ²⁾ S. 235.

das *Erhabene*. Sofern nun der Unterschied zwischen dem Schönen und Erhabenen nur in der bei dem letzteren stattfindenden „Erhebung über das erkannte feindliche Verhältniß des kontemplirten Objekts zum Willen überhaupt beruht, so entstehen, je nachdem dieser Kampf und folglich auch die Erhebung stark, laut, dringend, nah oder schwach, fern, blos angedeutet ist, mehrere Grade des Erhabenen, ja Uebergänge des Schönen zum Erhabenen“ ¹⁾.

558. Als den eigentlichen Gegensatz zum Erhabenen bezeichnet er das *Reizende*, dessen Wesen darin besteht, daß es den Willen aufregt, indem es ihm die Gewährung, die Erfüllung, unmittelbar vorhält. Das Reizende „zieht den Beschauer aus der reinen Kontemplation, die zu jeder Auffassung des Schönen erforderlich ist, herab und macht das reine Subjekt des Erkennens zu einem bedürftigen“ (begehrenden), „abhängigen Subjekt des Wollens.“ Er verwirft daher die Malerei von efsbaren Dingen in natürlicher Treue, wie „Austern, Heringe, Seekrebse, Wein u. s. f.“, aber gerade diese Art Stillleben hätte ihn auf den wichtigen Unterschied in dem Zweck und der Wirkung des Kunstschönen und des Natürlichen aufmerksam machen können. In diesem Sinne sei das Reizende in der Kunst überall zu vermeiden. Das Negativ-Reizende, d. h. Das, was ein heftiges Nichtwollen erregt, ist das *Ekelhafte*, und hier macht er die für ihn merkwürdige Bemerkung, daß, während das Ekelhafte ebenso wie das Reizende von der Kunst auszuschließen sei, das Häßliche „an der rechten Stelle sehr wohl gelitten werden“ könne²⁾. — Was er dann noch über das Schöne sagt, kommt auf die Hegelsche Definition hinaus, daß es die Erscheinung sei, sofern sich in ihr die Idee offenbare. Somit sei jedes Ding schön, sofern es Ausdruck der Idee ist; weil aber der Wille sich in verschiedenen Stufen objektivirt und jede solche Objektivationsstufe eine Idee repräsentirt, giebt es auch Stufen der Schönheit. Die höchste ist der Mensch „und die Offenbarung seines Wesens das höchste Ziel der Künste. Menschliche Gestalt und menschlicher Ausdruck sind das bedeutendste Objekt der bildenden Kunst, menschliches Handeln das bedeutendste Objekt der Poesie“³⁾. Wir beschränken uns absichtlich auf ein bloßes Referat dieser Ansichten, da in der That das Wahre in ihnen selbstverständlich, das Neue dagegen so aller tieferen Einsicht baar ist, daß es keiner Widerlegung bedarf.

¹⁾ S. 239. — ²⁾ S. 246. — ³⁾ S. 248.

c) Die Künste.

559. Mit den letzten Bemerkungen sind wir nun schon in das reale Gebiet der Künste selbst eingetreten. Fassen wir sein Raisonement über die Schönheit und die Kunst in einen kurzen Gedanken zusammen, so stellt sich Schopenhauer die Sache folgendermaassen dar: Nach Plato ist die Wahrheit jedes Dinges die Idee desselben; als solche kann es „rein objektiv und aufser aller Relation betrachtet werden. Da ferner auch andererseits in jedem Dinge „der Wille, auf irgend einer Stufe seiner Objektivität, erscheint und „dasselbe sonach Ausdruck einer Idee ist, so ist auch jedes Ding „schön.“ Grade der Schönheit sind vorhanden, aber sie entstehen nur „dadurch, daß Eins jene rein objektive Betrachtung mehr erleichtert als das Andere, ihr mehr entgegenkommt: dann ist es „sehr schön.“ Theils ist dies ermöglicht durch das reinere Aussprechen der Idee selbst (in diesem Falle ist ein Ding schöner als ein anderes derselben Gattung), theils dadurch, daß die Idee selbst eine hohe Stufe der Objektivität des Willens einnimmt. Dieser Stufenfolge der Idee entspricht eine Stufenfolge der Schönheiten und zugleich eine Stufenfolge von Künsten. Es hat nämlich „jedes Ding „seine eigenthümliche Schönheit; nicht nur jedes Organische und „in der Einheit einer Individualität sich Darstellende, sondern auch „jedes Unorganische, Formlose, ja jedes Artefakt (künstlich Gemachte). Denn alle diese offenbaren Ideen, durch welche der Wille „sich auf den untersten Stufen objektivirt, geben gleichsam die tiefsten, verhallenden Bausteine der Natur an. Schwere, Starrheit, „Flüssigkeit, Licht u. s. f. sind Ideen, welche sich in Felsen, Gebäuden, Gewässern aussprechen. Die schöne Gartenkunst „und die Baukunst können nichts weiter als ihnen helfen, jene „ihre Eigenschaften deutlich, vielseitig und vollständig zu entfalten“¹⁾. Er bemerkt dann gegen Plato, daß der Gegenstand der Kunst nicht das einzelne Ding, sondern die Idee selbst sei. Jener habe sich, indem er das Erstere behauptet, zu einer irrthümlichen Geringschätzung und Verwerfung der Kunst und besonders der Poesie verleiten lassen.

a) Was die Baukunst betrifft, so „können wir ihr keine andere Absicht unterlegen als die, einige Ideen auf den niedrigsten „Stufen der Objektivität des Willens zu deutlicher Anschaulichkeit „zu bringen, nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese all-

¹⁾ S. 248.

„gemeinen Eigenschaften des Steines, und dann neben ihnen das „Licht“ ... „Der alleinige Stoff der Architektur ist der Kampf „zwischen Schwere und Starrheit“¹⁾. Dies wird nun weiter ausgeführt, wobei manchmal ganz verständige Gedanken mit ganz schiefen Ansichten durcheinander gemischt sind; z. B. wenn Regelmäßigkeit und Symmetrie deshalb als unwesentliche Eigenschaften der Baukunst bezeichnet werden, weil „ja auch Ruinen schön sein“, als ob diese (außer durch historische Rekonstruktion) überhaupt noch architektonisch beurtheilt würden und ihre Schönheit nicht vielmehr in der malerischen Wirkung läge. — Als schöne Kunst habe die Baukunst mit ihren praktischen Zwecken nichts zu thun, zugleich nimmt sie aber „als nützlich und nothwendiges Gewerbe einen „festen und ehrenvollen Platz unter den menschlichen Handtierungen ein. Der Mangel dieses letzteren eben ist es, der eine andere „Kunst verhindert, ihr als Schwester zur Seite zu stehen, obgleich „dieselbe, in ästhetischer Rücksicht, ganz eigentlich ihr als Seitenstück beizuordnen ist: die schöne Wasserleitungskunst.“ Dort Schwere und Starrheit, hier Flüssigkeit und Beweglichkeit u. s. f.²⁾.

b) Eine Stufe höher als die Baukunst, weil nicht der unorganischen, sondern der vegetabilischen Natur gegenüber, stehe nun die schöne Gartenkunst. In dieser Anordnung manifestirt sich schon die Fehlerhaftigkeit eines Principes, das, statt aus dem Wesen der Kunst, aus den natürlichen Objekten der Darstellung genommen ist; ganz abgesehen davon, daß die sogenannte *schöne Gartenkunst*, weil sie den Naturstoff nicht als reine Materie zur Gestaltung von ganz andern Sphären angehörigen Formen (wie z. B. aus Stein eine menschliche Gestalt, aus Farbestoffen und Leinwand Bäume, Wasser, Früchte gemacht werden) benutzt, sondern die Formen des Naturstoffs selbst als solche verwerthet, so daß sie zur Landschaftsmalerei etwa in dem Verhältniß steht, wie die sogenannten lebenden Bilder zur Skulptur. Schopenhauer kommt daher auch konsequent genug sogleich zur Landschaftsmalerei, dem Stillleben und der Architekturmalerei. Jene sei objektiver als die letzteren beiden, weil hier die Auffassung der dargestellten Ideen nicht so unmittelbar sei, sondern das Subjekt mehr dabei in's Spiel komme. Hier ist wieder ein Beweis gegeben, wie sehr es auf den Gesichtspunkt ankommt. Schopenhauer, der die Werthbestimmungen und qualitativen Differenzen der Künste nur auf die Natur der dargestellten Objekte gründet, nennt die allersubjektivste der bildenden Künste, die Land-

¹⁾ S. 252. — ²⁾ S. 256. 257.

schaftsmalerei — als ob es sich darin lediglich um eine veduten- oder stillebenartige Auffassung der Natur handle — *objektiv*, das Stilleben dagegen *subjektiv*, weil er nie das künstlerisch schaffende Subjekt, welches sich — seine Idee — objektivirt, sondern nur das anschauende Subjekt im Auge hat. Für ihn sind alle solche Dinge, wie Landschaften, Häuser, Fruchtstücke ebenso gegebene Dinge wie Steine und Pflanzen; wozu also noch darüber nachdenken, wie sie entstanden sind, oder was sie etwa nach der Seite ihres Geschaffenseins bedeuten?

c) Eine „noch viel höhere Stufe offenbare die Thiermalerei „und die Thierbildhauerei“¹⁾, aber was er darüber sagt, ist ebenso dürftig wie einseitig und z. B. ohne Ahnung des Unterschiedes zwischen der plastischen und malerischen Darstellung des Thieres. Es liegt eine gewisse Unverschämtheit darin, im Jahre 1859²⁾ dergleichen wieder abdrucken zu lassen, nachdem bereits zwölf Jahre früher die ersten beiden Bände Vischer's und zwei Jahre zuvor die letzten beiden herausgekommen waren — von Hegel und Weißse ganz zu schweigen. Solch geistiger Cynismus, der sich für das Centrum der Welt hält und alles Andere unbesehen für Unsinn erklärt, muß nothwendig in die kläglichste Unwissenheit und Bornirtheit sich verrennen.

d) Wie er die Thierbildhauerei mit der Thiermalerei in einen Topf wirft, so konfundirt er nun auch die Darstellungsweisen der menschlichen Gestalt in der Historienmalerei und Skulptur. Er spricht dabei von *Grazie*, citirt Winckelmann, von *Charakter*, und hier ist denn eine Art Andeutung über den Unterschied der beiden Künste, nämlich daß erstere Eigenschaft hauptsächlich der Skulptur, letztere der Malerei zufalle³⁾. Dann kommt eine lange Erörterung über den *Laokoon*, in einer Weise behandelt, als sei alle Aesthetik seit Goethe gar nicht vorhanden. Aber auch hier tauchen mitunter gesunde Gedanken auf, ja selbst solche, die sich die idealistische Aesthetik ad notam nehmen könnte, z. B. wenn er ein Gewicht darauf legt, daß die Historienmalerei nicht sowohl auf geschichtliche Bedeutsamkeit der Motive, welche „in der Wichtigkeit „der Folgen für die wirkliche Welt“ liege⁴⁾, sondern auf die innere Bedeutsamkeit, d. h. „auf die Tiefe der Einsicht in die Idee der „Menschheit“ zu reflektiren habe. „Eine für die Geschichte höchst „bedeutende Handlung kann an innerer Bedeutsamkeit eine sehr all-

¹⁾ S. 259. 259. — ²⁾ Die Vorrede zu dieser Ausgabe, von Schopenhauer selbst geschrieben, datirt: Frankfurt a. M. im September 1859. — ³⁾ S. 267. — ⁴⁾ S. 272.

„tägliche und gemeine sein“ — und dann eignet sie sich nicht für die Kunst — „und umgekehrt kann eine Scene aus dem alltäglichen „Leben“ von großer innerer Bedeutsamkeit sein, wenn in ihr menschliches Thun und Wollen, bis auf die verborgensten Falten, in „einem hellen und deutlichen Lichte erscheinen.“ Er will also in der Kunst — und mit Recht — überall auf das Allgemein-Menschliche den Accent gelegt wissen.

d) Zur Poesie gelangt er durch eine Erörterung der Unterschiede zwischen Idee und Begriff, deren Anwendung auf die Kunst ihn zur Verwerfung oder wenigstens Beschränkung der Allegorie führt. Ganz verwirft er sie — und theilweise mit Recht — in der bildenden Kunst, für zulässig erklärt er sie in der Poesie. — *Poesie* ist ihm „Darstellung der Idee der Menschheit“¹⁾. Diese könne nun entweder „so ausgeführt werden, daß der Dargestellte auch „der Darstellende ist: dies geschieht in der lyrischen Poesie“ ... „In der Romanze drückt der Darstellende seinen eignen Zustand „noch durch Ton und Haltung des Ganzen in etwas aus; viel objektiver als das Lied hat sie daher noch etwas Subjektives, dieses „verschwindet schon mehr im Idyll, noch viel mehr im Roman, „fast ganz im eigentlichen Epos und bis auf die letzte Spur endlich im Drama, welches die objektivste und in mehr als einer „Hinsicht vollkommenste Gattung der Poesie ist.“ Mit solchen quantitativen Bestimmungen wie *etwas, schon mehr, noch mehr, fast ganz, gänzlich* glaubt so Schopenhauer das Wesen der Gattungen der Poesie bestimmen zu können. Alles, was er dann zur Erläuterung hinzufügt, ist bloß empirisch, er führt Beispiele an, erläutert sie u. s. f. — „Als der Gipfel der Dichtkunst“ ist endlich das Trauerspiel anzusehen. „Es ist für das Ganze unsrer gesammten Betrachtung „sehr bedeutsam, daß der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, daß „der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph „der Bosheit“ — welcher beiläufig ganz untragisch ist, wie schon Aristoteles hervorgehoben hat —, „die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen „uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer „Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins.“ ... „Hingegen beruht die Forderung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit auf gänzlichem Verkennen des Wesens des „Trauerspiels, ja selbst des Wesens der Welt“ ... Das sei eine

¹⁾ S. 293.

„platte, optimistische“ (ist die pessimistische besser?), „protestantisch-rationalistische oder eigentlich jüdische (!) Weltansicht ... „Was der Held abbüßt, ist nicht seine Partikularsünde, sondern „die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst“ ¹⁾. — Wir führen diese Ansicht als charakteristisch für Schopenhauer nur an, ohne weiter darauf uns einzulassen.

e) Endlich kommt er auch zur Musik, die also, sofern das Drama die höchste Kunst sein soll, aus dieser Stufenfolge der Objektivation des Willens ganz herausfällt. Er bemerkt ganz naiv, daß „im systematischen Zusammenhang seiner Darstellung gar keine „Stelle passend für sie war“: dennoch sei sie „eine große und überaus herrliche Kunst“ — desto schlimmer für den *systematischen Zusammenhang* ... „Ihre Befriedigung“ — dies scheint er auch gegen Herbart zu bemerken — „sei mehr als die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechenexempels empfinden.“ ²⁾. — Da allen Künsten der Charakter eigen ist, sich zur Welt wie „Darstellung zum Dargestellten zu verhalten, so könne man schon aus Analogie schließen, daß es sich mit der Musik ebenso verhalte.“ Bisher sei aber diese Beziehung zur Welt zu entdecken Niemand gelungen. Er aber (Schopenhauer) „indem er seinen Geist dem Eindruck der Tonkunst „gänzlich hingeeben und dann wieder zur Reflexion und zu dem „in gegenwärtiger Schrift dargelegten Gange zurückkehrte“, habe einen „ihm selbst ganz genügenden und auch wohl dem Leser einleuchtenden Aufschluß erhalten.“ Das Kurze von diesem *Aufschluß*, der also als innere Offenbarung keiner weiteren Rechtfertigung bedarf, ist dies: „Die Musik unterscheidet sich von den übrigen „Künsten dadurch, daß sie die Ideen ganz übergeht und deshalb „auch dann bestände, wenn die übrige Welt gar nicht wäre“ (!), sie ist „also keineswegs, gleich den andern Künsten, Abbild von Ideen, „sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektität auch „die Ideen sind“, d. h. sie steht mit den Ideen in gleicher Linie. „Die andern Künste reden nur vom Schatten, sie vom Wesen.“ Es „herrscht nun ein Parallelismus zwischen den Ideen und der Musik“ (nämlich weil sie auf gleicher Linie stehen). In dem Grundbafs erkennt er „die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens „wieder, die unorganische Natur, die Masse der Planeten ... Zwischen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme „sei die gesammte Reihenfolge der Ideen wiederzuerkennen ... Die „dem Bafs näher stehenden sind die niedrigeren Stufen, die noch

¹⁾ S. 298 ff. — ²⁾ S. 302.

„unorganischen, die höher liegenden repräsentiren die Pflanzen- und „Thierwelt“. . . . In der „Melodie, in der hohen, singenden, das Ganze leitenden Hauptstimme, ist die höchste Stufe, das besonnene Leben und Streben des Menschen zu erkennen“¹⁾. Schopenhauer hat sogar die Kühnheit, diese Phantasterei, welche später von Herrn Richard Wagner dann weiter variirt worden ist, bis in die Differenzen von Moll und Dur, Allegro, Adagio u. s. f. zu verfolgen, wohin wir ihn indeß nicht begleiten wollen²⁾. Auch dies ist, wie wir noch bemerken wollen, die Schattenseite des empirischen Denkens — denn Empirismus bleibt es immer, ob der Inhalt der äusseren oder einer vorgeblichen inneren Erfahrung, d. h. der abstrakten Intuition, entnommen wird —, daß es einerseits, mit Voraussetzungen behaftet, Vorstellungen bestimmten Inhalts als gegebene aufnimmt, um sie zu *bearbeiten* und sie so zum Hülfsmittel für willkürliche Reflexionen zu machen, andererseits in leere Phantasiegebilde sich verrennt, weil solchem Denken eben der wahrhaft reale, d. h. sich vor dem spekulativen Denken als real erweisende Inhalt als konkrete Basis mangelt.

Dennoch hat dieser Realismus Schopenhauer's eine Seite, die ihn in seinem Gegensatz zum Idealismus der philosophischen Berücksichtigung mehr empfiehlt, als den in der Form des abstrakten Formalismus auftretenden Realismus Herbart's. Schopenhauer's Aesthetik ist zwar eigentlich im strengen Sinne keine Philosophie, weil ihr jede Begründung nicht nur hinsichtlich des Principis selbst, sondern auch hinsichtlich der Anwendung desselben auf die Entwicklung des substanziellen Inhalts der Idee abgeht. Aber das Element der Intuition, obschon in seiner abstrakten Unmittelbarkeit philosophisch werthlos, hat doch die relativ große Bedeutung für die wahre philosophische Methode, daß es, als nothwendiges Suppeditiv und Regulativ der Spekulation, dieser einzuverleiben ist, wenn sie ihren der Phantastik der abstrakten Intuition entgegengesetzten Charakter subjektiver Willkürlichkeit abthun und zur wahrhaft konkreten, d. h. beide Elemente des Denkens in sich organisch verbindenden Spekulation werden soll. In diesem Sinne sind Spekulation und Intuition, obnehin sprachlich verwandt³⁾, auch in philosophischem Sinne identisch.

¹⁾ S. 305. 306. — In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ hat es, nachdem Brendel in seinen *Anregungen* die Phantastereien Schopenhauer's illustriert hatte, sogar ein Fachmann für nöthig erachtet, dieselben als aus Mangel an Sachkenntniß entsprungen dazulegen. — ²⁾ S. darüber S. 65, Anm. 2.

3. Die Nachfolger Herbart's und Schopenhauer's. v. Kirchmann.

560. Es kann nicht wohl die Rede davon sein, die verschiedenen, theils auf Herbart'schen, theils auf Schopenhauer'schen Ideen sich gründenden anderweitigen Ansichten neuerer Aesthetiker darauf hin zu prüfen, wie eng sie sich denselben anschließen oder wie weit sie davon abweichen. Herbart hat noch weniger als Schopenhauer ein System der Aesthetik aufgestellt, sondern nur — wenn man es so nennen will — einige Grundzüge dazu geliefert, und es kann von vorn herein als ein Armuthszeugniß betrachtet werden, welches ihm seine eignen Anhänger ausstellen, daß eigentlich nur zwei, Griepenkerl und Zimmermann nämlich, den Versuch gewagt haben, auf solchem dürftigen Formalprincip wirklich eine Aesthetik aufzubauen. Zwar haben einige andere Herbartianer sich mit ästhetischen Untersuchungen beschäftigt, wie Bobrik in seinen *freien Vorträgen über Aesthetik* (Zürich 1834), Lazarus in seinem interessanten Buche über *das Leben der Seele* (Berlin 1856), der Däne Oerstedt in seiner *Naturlehre des Schönen* (Aus dem Dänischen von H. Zeise 1852), der jedoch auch vielfach Schelling'sche Ideen einmischt, Zeising, der Erfinder des *goldenen Schnitts* für die Proportionen des menschlichen Körpers, in seiner *Proportionslehre des menschlichen Körpers* und seinen *Aesthetischen Forschungen* (Frankfurt 1855); allein es werden darin theils andere als ästhetische Gesichtspunkte zur Basis gemacht, theils zeigen sie hinsichtlich Dessen, was eigentlich die Aufgabe der Aesthetik ist, besonders aber Dessen, was den konkreten Inhalt des Kunstgebiets ausmacht, einen oft auffallenden Mangel an Kenntniß. Am weitesten weicht Bolzano (*Ueber den Begriff des Schönen*. Prag 1843) von Herbart ab. — Auch was Lotze und Trendelenburg, wenn wir sie hieher rechnen dürfen, über Aesthetik vorgebracht, ist wenig bedeutsam, am wenigsten wird durch sie ein neues Princip aufgestellt. Ersterer hat außer seiner in philosophischer wie historischer Beziehung sehr mangelhaften *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (München 1868) zwei kleine Schriften herausgegeben: *Ueber die Idee der Schönheit* (Göttingen 1845) und *Ueber die Bedingungen der Kunstschönheit* (Göttingen 1847), von dem Zweiten rühren einige Broschüren ästhetischen Inhalts her: *Niobe: Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene* (Berlin 1846), *Raphael's Schule von Athen* (Berlin 1843), *das Ebenmaaß*, ein Band der *Verwandschaft zwischen der griechischen Archäologie und der griechischen Philosophie*

(1865), welche keinen Anspruch auf gründliche Erörterung der Prinzipien machen können. Was die Systeme Griepenkerl's und Zimmermann's betrifft, so wollen wir über den letzteren nur bemerken, daß — abgesehen von einem auch bei ihm entschieden hervortretenden Mangel an Sachkenntniß, namentlich hinsichtlich der praktischen Kunstgebiete — das vielfach Gute, was sich in seiner Aesthetik findet, trotz Herbart und oft im Widerspruch mit der Strenge des Princip's entstanden ist, dagegen die meisten Fehler, namentlich hinsichtlich der Bestimmung der Fundamentalbegriffe und der Eintheilungsprincipien, dem formalistischen Princip zur Last zu legen sind. Von einem substantziellen Fortschritt über Vischer hinaus kann aber bei allen diesen Arbeiten nicht die Rede sein, höchstens von einer principiellen Abweichung. In wie roher Weise übrigens schließlich das Herbart'sche Axiom von den *ästhetischen Elementarurtheilen* aufgefaßt wurde, dafür giebt unter Anderen Lotze in seiner erwähnten „Geschichte der Aesthetik in „Deutschland“ ein frappantes Beispiel. Er behauptet nämlich, Herbart habe die Hauptaufgabe für die Aesthetik, d. h. die „Auffassung der ästhetischen Elementarurtheile“ zwar aufgestellt, aber nicht gelöst. Dies könne nur auf dem *experimentalen* Wege geschehen, der von Fechner eingeschlagen sei. „Auf diesen „sicheren Wege“ — sagt Lotze¹⁾ — habe „Fechner die Untersuchung „zunächst in Bezug auf einfachste Raumgebilde gelenkt, indem er „als vorläufig (!) entscheidend über den ästhetischen Werth derselben das Mittel aus den Urtheilen sehr Vieler ansieht, „denen sie vorgelegt wurden“. Der Kern solcher ästhetischen Grundanschauung ist also die *Maxime*, daß man sehr *Viele* über Etwas um Rath fragen, dann aus ihren verschiedenen Urtheilen das *Mittel* (was man gewöhnlich Durchschnittsmaafs nennt) herausziehen und dies dann als das *Wahre* anerkennen müsse. Also das Durchschnittsmaafs beliebiger Urtheile einer beliebigen Summe beliebiger Personen: dies ist für den neuesten Herbartianismus das Kriterium der Wahrheit geworden. — In der That: es würde wenigstens noch eine gewisse geistreiche Pointe haben, wenn, analog der Zeising'schen Theorie, dieser Durchschnitt als der „goldene Schnitt“ des philosophischen Denkens definirt worden wäre. Durch Nichts kann wohl das im Innersten hohle und unproduktive Wesen des formalistischen Realismus besser gekennzeichnet werden, als durch die Aufstellung des Princip's eines verständigen

¹⁾ A. a. O. S. 303.

Auswählens aus einer Summe von Verschiedenheiten derselben allgemeinen Gattung, unter der einzigen Erwägung, daß das Gewählte möglichst zwischen den Extremen die Mitte halte. Was Fechner betrifft, so gehört er zu denjenigen eifrigen Männern der Wissenschaft, welche der Ansicht sind, daß man zur Beschäftigung mit der Naturphilosophie einige Kenntnisse der realen Natur, zu der mit der Philosophie des Rechts einige juridische Kenntnisse u. s. f. brauche, daß aber zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Aesthetik eine Kenntniß des realen Kunstgebiets und namentlich eine historische Kenntniß über die Entwicklung der Kunst durchaus nicht erforderlich sei. — In Wahrheit hat das Herbart'sche Princip weder mit dem Wesen der Naturschönheit als Ausdrucks organischer Lebensthätigkeit, noch mit dem der Kunstschönheit als Ausdrucks von Ideen das Geringste zu thun: was die Herbartianer *Aesthetik* nennen, geht auf alles Andere, nur nicht auf Das hinaus, was diese Wissenschaft eigentlich bezweckt, nämlich das innere Wesen, d. h. das Leben der Schönheit zu ergründen, weil eben die Schönheit für sie lediglich etwas formal Aeußerliches ist.*

Was Schopenhauer betrifft, so hat seine Philosophie lange Zeit das Schicksal gehabt, gleichsam auf einer wüsten Insel zu vegetiren. Wenn man E. v. Hartmann, der zwar von ihm aus, aber doch wesentlich über ihn hinausgegangen, abrechnet, so kann man eigentlich nur zwei oder drei Schüler von ihm anführen: Frauenstedt, Asher und Bahnsen. Der erstere hat ein kleines Buch *Aesthetische Fragen* (Dessau 1833) geschrieben. Es herrscht darin das Ignoriren gegen die Leistungen des Idealismus wie in Schopenhauer, aber auch die unphilosophische Weise empirischen Rännirens und — leider — eine noch grössere, oft bis zur Trivialität gehende Einseitigkeit der Auffassung. Frauenstedt ist ein Abklatsch von Schopenhauer ohne die zwar barocke, aber doch genial angelegte Originalität des frankfurter Philosophen. — Außerdem ist etwa noch Richard Wagner zu erwähnen, der in einzelnen Schriften, z. B. über *Beethoven*, die Schopenhauer'schen Hallucinationen über Musik auf seine Weise — d. h. mit viel Selbstgenügsamkeit und noch mehr Mangel an philosophischer Vorbildung — zu verwerthen gesucht hat.

561. Eine besondere Stellung nimmt der neueste Vertreter des Realismus in der Aesthetik, J. H. v. Kirchmann, ein. Hier tritt nun der Empirismus in der unverhüllten Form eines fast abstofsenden Materialismus auf; es ist die äußerste Konsequenz der Oppo-

sition gegen die idealistische Richtung, welche mit der Spekulation auch die Intuition im Denken gründlich ausrottet. Kirchmann hat eine zweibändige *Aesthetik auf realistischer Grundlage* (Berlin 1868) geschrieben, deren *Eigenthümlichkeit*, wie es in der Vorrede heisst, darin besteht, dass darin „das Princip der Beobachtung, was im „Gebiet der Natur seit drei Jahrhunderten mit so glänzenden Erfolgen angewendet worden, auch auf das Gebiet des Schönen ausgedehnt“ sei. Er erkennt an, dass „Idealismus und Realismus die beiden grossen Gegensätze seien, in denen sich die Philosophie seit ihrem Bestehen bewegt; alle anderen seien nur Modificationen jener“. Von einer Versöhnung beider hat er also keine Ahnung, sondern Einseitigkeit sei einmal nothwendiges Erbübel alles Philosophirens: entweder Idealist oder Realist müsse man sein, und er sei Realist. Das ist wenigstens eine offene Sprache. Aber wie kläglich sieht es mit diesem Realismus aus, der uns bis hinter den bornirtesten Sensualismus des 17ten und 18ten Jahrhunderts zurückwirft. „Der Idealismus läßt nur das Denken oder die Vernunft als die Quelle der Wahrheit zu“, sagt Hr. von Kirchmann. Als wahrer Gegensatz müfste also der *Realismus* auf die Unvernunft und die Gedankenlosigkeit als seine Quelle zurückgehen, und in der That, indem v. Kirchmann als die Quelle des Realismus nur die Sinnes- und Selbstwahrnehmung anerkennt, wird diese Sinneswahrnehmung, als ohne Denken operirend, zur blofsen Gedankenlosigkeit. Das Thier könnte daher fast ebenso gut Philosophie treiben wie Herr von Kirchmann.

So weit ist heute also die Philosophie gekommen, d. h. zurückgekommen, dass sie ihr Edelstes und Reinstes, was sie besitzt, den Gedanken, zu einem blofsen Handwerkszeug herabwürdigt; denn, sagt Hr. v. Kirchmann, „das Denken ist dem Realismus nur ein „Mittel, das Wahrgenommene zu reinigen und das Allgemeine daraus auszusondern“. Dies ist die praktische Konsequenz der Herbart'schen „Bearbeitung der Begriffe“. Was von einer Aesthetik zu halten sei, die auf solcher Grundlage aufgebaut wird, kann man von vorn herein sich vorstellen. Das Ganze ist ein Konglomerat von halb verstandenen und ganz missverstandenen, dabei zusammenhangslos aufeinander gehäuften Gedanken aus allen Systemen und Aesthetikern. v. Kirchmann hat viel, aber sehr flüchtig gelesen, und das aus dem Gelesenen Gewonnene unorganisch verbunden. Er geht dabei so klug zu Werke, die Gedankenresultate der idealistischen Aesthetik bestens zu acceptiren und, von jeder Spur ihrer Herkunft aus dem Denken gereinigt, realistisch zu verwerthen, so dass es den Anschein

gewinnt, als habe er sie durch den Realismus gewonnen. Dieser Realismus oder richtiger: bornirte Materialismus ist aber, als vollkommen impotent, überhaupt gar nicht fähig, zu Gedankenresultaten zu kommen. Ohne die ihn umgebende nährnde Speise des Idealismus würde er wie auf einer wüsten Insel rein verhungern. Daß er dafür dem Idealismus realistische Fußstritte giebt, erinnert stark an die Fabel vom *sterbenden Löwen*, ist aber selbstverständliche Konsequenz seines Princip. Von einer Entwicklung ist in dieser Aesthetik keine Spur: die Diction bewegt sich in Definitionen und Behauptungen. Wie kritiklos — nein, dies ist zu wenig gesagt — wie nachlässig die Art der Darstellung ist, davon nur ein Beispiel. S. 41 heißt es: „Es können sechs Künste aufgestellt werden. (Können — solche Kategorien bilden die Logik v. Kirchmann's): „die landschaftliche Kunst (Gartenkunst), die Baukunst, die „Plastik (einschließlich der Pantomime und schönen Tanzkunst), „die Tonkunst und die Dichtkunst“. Wie, sechs? das sind ja nur fünf! Die Malerei ist — vergessen (!). Auf der folgenden Seite wird dann hinter der Plastik doch die Malerei erwähnt (Im Druckfehlerverzeichnis ist davon nicht die Rede). Als Kuriosa und zugleich als Charakteristik der Kunsttheorie sowie der Logik von Kirchmann's mögen hier ein paar Beispiele stehen, da wir uns auf den sonstigen Inhalt in ernsthafter Weise nicht wohl einlassen können. Zuerst was sein Eintheilungsprincip der Künste oder vielmehr, da er die Unterscheidung der Künste gar nicht für wesentlich hält, der Kunstwerke betrifft, so bemerkt er¹⁾: „Das gewöhnliche Verfahren geht von den Unterschieden der besonderen Künste aus „und sucht dann innerhalb einer jeden aus dem Inhalt weitere „Eintheilungen zu begründen, welche indels die wahren Gesichtspunkte oft verfehlen. Eine naturgemäße Eintheilung der Kunstwerke wird den Besonderungen der wesentlichsten Bestimmungen „des Schönen zu folgen haben“ . . . d. h. „von dem Unterschiede „des Handlungsbildes und Stimmungsbildes ausgehen müssen. Die weitere Eintheilung beruht dann auf dem Inhalt, je nachdem er ein erhabener oder einfach-schöner ist. Letzterer sondert sich wieder zum Einfach-Schönen im engeren Sinne „und zum Komischen. Eine letzte Eintheilung nimmt ihren Theilungsgrund von den Unterschieden der Idealisierung; die Kunstwerke sind danach idealschöne oder naturalistischschöne, formschöne oder geistigschöne, klassischschöne oder

¹⁾ *Aesthetik*. Bd. II. S. 174.

„symbolischschöne“ ... „Die Eintheilung der Kunstwerke nach den besonderen Künsten erscheint als eine bloß äußerliche, welche bloß vom Material hergenommen ist“, und damit geht er dann tapfer auf die Künste los. Es wird so zu sagen Alles in die Pfanne gehauen, mit drakonischer Strenge z. B. dekretirt, daß „die Malerei dieselben Stoffe wie die Dichtung darzustellen vermöge“) und Aehnliches, wobei sich der selige Lessing im Grabe umdrehen muß.

562. Das zweite Beispiel entnehmen wir seinem Capitel über „die Geschichte des Schönen“²⁾. Er glaubt hier zunächst von „der Geschichte überhaupt und ihren Gesetzen“ reden zu müssen, und man ist dann natürlich gespannt auf solche der materialistischen Betrachtung der Geschichte entstammenden *Gesetze*. Da zeigt es sich denn, daß „das große Gebiet der Geschichte sich aus sechs kleineren Gebieten zusammensetzt“, von denen das erste das *Wissen*, das zweite die *Güter*, (die materiellen natürlich, es wird ausdrücklich das volkswirtschaftliche Kapital angeführt), das dritte (eine ganz bezeichnende Stufenfolge) die *Sittlichkeit*, das vierte der *Glauben*, das fünfte das *Politische*, (als „Handeln der Autoritäten“ bezeichnet), das sechste endlich das *Schöne* sind. Das Verhältniß dieser sechs Gebiete wird durch drei Mächte bestimmt, welche als Faktoren der geschichtlichen Betrachtung zu betrachten seien. Die eine Macht ist die natürliche Anlage eines Volks, die weiter nicht definirt, sondern als zufällig hingestellt wird, die zweite ist die Naturbeschaffenheit des Landes, in dem ein Volk zufällig wohnt, und die dritte Zufälligkeit sind die in der Geschichte auftretenden Personen. Aus den konkreten Produkten dieser Zufälligkeiten entsteht nun zunächst die besondere Gestaltung jedes einzelnen Gebiets, und da alle sechs — denn mehr giebt es nicht, dekretirt v. Kirchmann, den Grund davon bleibt er schuldig: er nimmt sie aus der *Beobachtung* — den gleichen Charakter des Zufälligen tragen, sofern wir von ihnen nichts weiter wissen, als daß sie eben da sind, so sei die ganze, aus ihnen *zusammengesetzte* Geschichte ein Konglomerat von lauter Zufälligkeiten. Es sei deshalb lächerlich, von einem nothwendigen Fortschritt in der Geschichte zu reden, oder auch z. B. den Satz aufzustellen, in der Geschichte jedes Volks gebe es wie bei einem einzelnen Menschen eine Periode der Kindheit, der Männlichkeit und des Alters. Denn — und hier eine Probe von der Art der Beweisführung v. Kirchmann's, mit welcher er den Idealismus abfertigen zu können glaubt — „bei näherer Be-

¹⁾ S. 180. — ²⁾ Bd. II. S. 302 ff.

„trachtung erhellt die Unwahrheit dieses Satzes schon daraus, daß in jedem Volke zu jeder Zeit Kinder, Männer und Greise in gleichem Verhältniß bestehen, mithin die geistige und körperliche Kraft eines Volkes, im Gegensatz zum einzelnen Menschen, eine im Durchschnitt unveränderliche ist“¹⁾. — Hier zeigt sich, bis zu welcher Rohheit des Mißverständnisses eines einfachen Gedankens der bornirte Materialismus fortzugehen vermag. Einer Widerlegung bedarf dergleichen hoffentlich nicht.

Doch genug und übergenug. Es ist ein betrübendes Zeichen des Mangels an wahren wissenschaftlichen Ernst in unsrer Zeit, daß solche Bücher überhaupt mit dem Anspruch aufzutreten wagen, Philosophie enthalten zu wollen. Todtgeboren, wie sie freilich sind, durfte dennoch hier von ihnen ein Beispiel aus demselben Grunde nicht unerwähnt bleiben, aus welchem in einer Geschichte der Sitten auch der Verbrechen gedacht werden muß. Aber um so ausdrücklicher hat die wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik bei dem Versuch der Darstellung eines neuen Systems die Pflicht, sich würdig zu zeigen ihrer großen Vorgänger, der Werke eines Weiße, Hegel, Vischer, indem sie, ihren Spuren folgend und diese selbst für die Auffindung des richtigen Weges, wo sie von ihm ablenkten, benutzend, das Ziel zu erreichen bestrebt ist, zu dem jene mit dem hohen Muth der Begeisterung und der tiefen Hingabe an die Idee die Bahn gebrochen und die Aussicht eröffnet haben.

Bis hieher nun ist die Aesthetik gediehen, und es bleibt jetzt — am Schlusse der Geschichte der Aesthetik — nur noch übrig, aus den durch sie gewonnenen Resultaten die Formulirung der ferneren Aufgabe zu extrahiren, d. h. denjenigen höheren Standpunkt zu definiren, von welchem eine zugleich tiefere und in sich konsequentere Auffassung des grossen Gebiets, welches das Schöne und die Kunst einschließt, möglich und nothwendig ist. Diese Definition ist der Gegenstand einer besonderen *Schlussbetrachtung*²⁾. —

Nur eine Bemerkung sei uns hier noch gestattet, daß diese Geschichte der Aesthetik, sofern sie sich wesentlich auf eine historische Kritik der ästhetischen Principien beschränken mußte, auf pragmatische Vollständigkeit keinen Anspruch erheben will: es sind weder alle Aesthetiker überhaupt aufgenommen, noch auch von den Werken der aufgenommenen Aesthetiker vollständige Darstellungen gegeben. Gleichwohl ist diese Geschichte immerhin die ausführlichste, welche bis jetzt existirt.

¹⁾ Bd. II. S. 314. — ²⁾ S. unten S. 1126.

Recapitulation.

§ 66. Die realistische Betrachtungsweise der Welt des Schönen rechtfertigt sich gegenüber der idealistischen zwar im Princip durch den der letzteren anhaftenden Mangel wahrhafter Objektivität der Methode, welcher aus dem Axiom der angeblichen Unbedingtheit des spekulativen Denkens als des Sich-selbst-Denkens des Absoluten stammt und der Form desselben, d. h. der Dialektik, den Charakter einer oft in Sophistik ausartenden Willkürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks verleiht. Allein indem der *Realismus* sich nicht blos gegen diese mißbräuchliche Form, sondern gegen den Inhalt selbst, oder vielmehr gegen das Princip derselben, den dialektischen Prozefs, als Gesetz der Selbstbewegung der Idee richtet, verfällt er selber einerseits in einen empiristischen Formalismus (Herbarth), andererseits in ein zwar substanzielles, aber unmethodisches und damit ebenfalls willkürliches Reflektiren (Schopenhauer), welche sich beide gleicherweise unfähig zur wahrhaft konkreten Entwicklung des Inhalts, hier also der Substanz der ästhetischen Idee, erweisen. Die Unfähigkeit dieser doppelten Weise des Realismus zum Aufbau eines wissenschaftlichen Systems der Aesthetik zeigt sich theils schon in der Armuth an Gedanken überhaupt, zu welcher nach so reichen Vorlagen die ästhetischen Ansichten Herbart's und Schopenhauer's zusammenschrumpfen, theils vorzüglich in dem auffallenden Mangel an näherer Kenntnifs der realen Gestaltungen im Bereich des Schönen und der Kunst, ihrem wahren Wesen nach. Dieser Mangel offenbart sich am prägnantesten in der Fehlerhaftigkeit des Eintheilungsprincips der Künste, deren Betrachtung, bei einzelnen Lichtblicken, doch im Ganzen sich auf

selbstverständliche Trivialitäten oder widersinnige Behauptungen beschränkt.

Herbart hat zuerst das Princip der rein *formalen* Bedeutung des Schönen aufgebracht, auf welches er für die Aesthetik die Aufgabe zu begründen sucht, die Gesetze der formalen Schöngestaltung oder, wie es ausgedrückt wird, die *ästhetischen Elementarurtheile* aufzufinden. Diesem akstrakten Formalismus gemäß verwirft er auch hinsichtlich der Kunst jeden Anspruch auf Ausdruck von Ideen. Im Gegensatz dazu knüpft **Schopenhauer**, ohne von metaphysischen Kriterien auszugehen, den Begriff der *Kunst*, die er als eine besondere Art der intuitiven Erkenntniß betrachtet, unmittelbar an die *Ideen* an. Da nun in seinem Sinne die Ideen nur als Objektivationsstufen des *Willens* in die Erscheinung treten, so durchläuft das Schöne, das die konforme Erscheinung der Idee ist, ebenfalls eine Reihe von Stufen von der niedrigsten Stufe der Naturschönheit bis zur höchsten der Kunstschönheit, als welche er die *Poesie* bezeichnet. Einen qualitativen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit kennt er ebensowenig wie Herbart, und innerhalb der Stufenfolge der einzelnen Kunstgattungen sind ihm die materiellen Requisite (Stein, Leinwand etc.) lediglich zufällige und beschränkende Differenzen, die mit dem specifischen Wesen derselben nichts zu schaffen haben. In diesem Sinne geht er die einzelnen Künste bis auf die *Musik* durch, für die er, wie er selbst sagt, in seinem System keine Stelle finden könne, und die er daher nicht, wie die andern Künste, als Abbild der Ideen — die gleichsam das Vermittlungsglied für die Objektivation des Willens bilden —, sondern als *Abbild des Willens selbst* definirt. Hier stehen wir denn an der Grenze des vernünftigen Denkens, geschweige des

Philosophirens, überhaupt; und es erübrigt denn nur noch, daß sich gegenüber dieser phantastischen Abstraction von aller wahrhaften Realität, in die sich der abstrakte Realismus verrennt, als Gegenbild der ganz rohe Materialismus geltend macht, wie er sich in der Aesthetik von Kirchmann's offenbart, um den Bankrott dieser ganzen ästhetisirenden Richtung zu vollenden.

Bis hieher ist nun die Aesthetik gediehen, und die weitere Aufgabe derselben würde nunmehr darin bestehen, den Gegensatz des abstrakten Idealismus und des abstrakten Realismus, die beide gegeneinander Recht haben, in der Art zu einer Ausgleichung zu bringen, daß Das, worin sie Recht haben, unter Eliminirung ihrer Einseitigkeit, in einer höheren konkreten Einheit vermitteln werde. So ergiebt sich als Resultat der *Kritik der Geschichte der Aesthetik* Dies, daß als dritte Stufe in der dritten Periode der Aesthetik das Postulat aufgestellt werde, den Standpunkt des *Ideal-Realismus* in formeller wie in substanzieller Beziehung als denjenigen relativ höchsten näher zu bestimmen, auf dem das neue System der Aesthetik zu begründen sei.

Diese Bestimmung, d. h. die Formulirung jenes Postulats, ist nun Gegenstand der folgenden *Schlussbetrachtung*, welche — wie hier anticipirend zu bemerken ist — zu dem Resultat führt, daß das neue System, um nicht in den Grundfehler aller bisherigen Aesthetiken zu verfallen — nämlich von einer bloßen Voraussetzung auszugehen, — keinen andern Begriff als den rein abstrakten der *ästhetischen Idee* als Ausgangspunkt nehmen dürfe, von dem es sich zuvörderst zu zeigen habe, ob ihm im Organismus des menschlichen Geistes ein konkretes Substrat entspreche.

DRITTER ABSCHNITT.

Resultat der kritischen Geschichte der Aesthetik,
d. h. Bestimmung des wahren wissenschaftlichen
Standpunkts als Zweck der Grundlegung.

Schlussbetrachtung.

563. Wenn wir auf den Gesamtgang unsrer Darstellung der Geschichte der Aesthetik zurückblicken und die lange Reihe von Denkern seit Plato bis auf die neueste Zeit vor unserm innern Blick vorübergleiten lassen, so sind es besonders zwei Punkte, die uns zunächst auffallen: einmal die außerordentliche Verschiedenheit der principiellen Standpunkte nicht nur überhaupt, sondern auch der Gesichtspunkte, unter denen bald diese, bald eine andere Seite des ästhetischen Gebiets in's Auge gefasst und gleichsam zur wesentlichen gemacht wird; sodann die trotz dieser Verschiedenheit doch überall hindurchblickende innere Verwandtschaft der Gedanken, eine Verwandtschaft, die soweit geht, daß einer der letzten Vertreter der Aesthetik — Schopenhauer — sogar im Wesentlichen an den ersten, mehr als zwei Jahrtausende von ihm getrennten, an Plato, unmittelbar anzuknüpfen vermag. Beide Momente: die Verschiedenheit sowohl wie die Verwandtschaft — und zwar in engster Beziehung zu einander — bilden den eigentlichen rothen Faden, welcher sich durch die Geschichte der Aesthetik hinzieht. Ohne das Erstere wäre überhaupt keine Entwicklung möglich, ohne das Zweite waltete kein Gesetz in dieser Entwicklung; denn Entwicklung ist eben diese Einheit des in der Zeit sich auseinanderlegenden Mannigfaltigen, aber auch umgekehrt: die als Bewegung erscheinende Mannigfaltigkeit des in sich Einheitlichen; und ihre Wahrheit ist die Totalität des scheinbar einzeln und zerstreut auftretenden Gedankenstoffs, d. h. der Gestaltung desselben zu einem organisch gegliederten System.

Die Entwicklung ist hier aber nicht so aufzufassen, als ob — gleichsam nach Art der Plato-Schelling'schen Urbildlichkeit — der Geist etwa ein ideales System der Aesthetik vor Augen habe, nach welchem er die sich aus dem Princip dialektisch entwickelnden Momente in ihrer begrifflichen Ordnung als geschichtliche, d. h. zeitliche, Entfaltung sich verwirklichen lassen müsse, wenn dieselbe darauf Anspruch machen wolle, eine wahrhafte *Geschichte der Aesthetik* zu heißen: so nämlich stellt sich Vischer die Sache vor, wie wir gesehen haben ¹⁾. Es ist dagegen bereits das Nöthige unserer kritischen Geschichte, erschöpfend beleuchtet werden, nämlich das Moment scheinbarer Zufälligkeit, mit welcher die einzelnen Seiten und Gesichtspunkte der ästhetischen Betrachtung bis auf Kant herab, ja noch über ihn hinaus, in der Geschichte auftreten.

Man kann in dieser Beziehung die Geschichte des subjektiven Geistes mit der des objektiven, d. h. mit der Naturgeschichte, vergleichen. Es deutet offenbar auf einen geheimen Instinkt der Sprache, daß sie hinsichtlich der *Natur* — d. h. des Gebiets, von welchem in der *Naturgeschichte* die Rede ist — überhaupt das Wort *Geschichte* anwendet. Denn von einer *geschichtlichen* Entwicklung ist hier doch nicht in ähnlichem Sinne zu sprechen wie im Bereich des subjektiven Geistes. In der Natur ist es nur die an den Raum gebundene begriffliche Genesis des bewußtlosen Geistes, in der Weltgeschichte dagegen die auch an die Zeit gebundene und in ihr sich verwirklichende Genesis des Bewußtseins selbst. Dort mithin unendliche Wiederholung, hier unendliches Fortschreiten; aber in beiden Sphären herrscht nicht nur dieselbe scheinbare Regellosigkeit der Erscheinungen, dieselbe unübersehbare Mannigfaltigkeit des Einzelnen, dieselbe Abhängigkeit des Daseienden vom *Zufall*, sondern auch wieder eine gleiche, dieser Regellosigkeit und Zufälligkeit trotzendes Gesetzmäßigkeit und Ordnung. Und selbst wo dem nach diesem Gesetz forschenden Gedanken anscheinend Unerklärbares aufstößt, wo er nicht im Stande, oder sagen wir, in kühnem Zutrauen zur Macht des Denkens, richtiger: noch nicht im Stande ist, gewisse Erscheinungen in den Gesamtorganismus des Lebens — sei es der Natur oder des Geistes — einzugliedern und als nothwendige Konsequenzen des Princip's zu erweisen: dies unzerstörbare Vertrauen, daß es, wie Hegel sagt, „in der Welt überall vernünftig zugehe“, ist im Geiste der Art mit der Substanz seines

¹⁾ S. oben No. 534 ff. (S. 1045).

eigenen Wesens verknüpft, daß er an sich selbst zweifeln und ver-
zweifeln müßte, wenn er dieses Vertrauen aufgeben sollte.

In der That giebt es über die Alternative hinaus, daß entweder Alles Zufall oder Alles vernünftig sei, kein Drittes. Daß hiemit weder der Zufall noch die Unvernunft als partikuläre Erscheinungen gelegnet werden sollen, bedarf nicht erst der Versicherung; allein diese haben nur relative Bedeutung. Es handelt sich vielmehr um die Frage, ob es absoluten Zufall und absolute Unvernunft gebe? Nun sind aber die Ausdrücke *absoluter Zufall* und *absolute Unvernunft* Widersprüche in sich selbst, denn Zufall und Unvernunft sind eben nichts Anderes als die Relativität selber, jener nämlich die Relativität in der realen Welt, diese die Relativität in der Welt der Ideen. Aus der bloßen Thatsache, daß überhaupt irgendwo Gesetzmäßigkeit herrsche, folgt — wie aus dem Linné'schen Wirbelknochen die Bestimmtheit des ganzen Organismus — so mit unwiderstehlichem Zwange der Nothwendigkeit, daß dann überhaupt Alles gesetzmäßig sei und es sich für die denkende Erkenntniß nur darum handeln könne, diese Gesetzmäßigkeit zu begreifen.

564. Die Geschichte der Aesthetik, welche wir als „die Genesis des ästhetischen Bewußtseins“ zu behandeln versucht haben, ist, weil sie wesentlich nur eine Seite des allgemein-menschlichen Bewußtseins in's Auge fassen kann, nothwendigerweise ebenfalls dem Schein des Zufalls unterworfen. Dieser Schein hört aber auf, sobald die in ihm enthaltene Relativität nachgewiesen wird, d. h. die Beziehung, in welcher diese Seite zu den übrigen und besonders zu der Gesamtentwicklung des Geistes überhaupt steht. Es ist schon lange, namentlich seit Herder, in Gebrauch, die Geschichte einer bestimmten Sphäre des Geistes, z. B. der Kunst, im *Zusammenhange der allgemein-menschlichen Kulturentwicklung*, wie der beliebte Ausdruck lautet, zu betrachten, d. h. zu zeigen, wie sie mit den andern Sphären, mit Sitte, Religion, öffentlichem Leben, Nationalcharakter u. s. f. zusammenhängt und dadurch theilweise bestimmt wird, aber auch ihrerseits umgekehrt auf diese bestimmend einwirkt. Mit der Wissenschaft hat es jedoch eine wesentlich andere Bewandniß als mit den geschichtlichen und insofern unbewußten Bethätigungsweisen des Geistes. Zwar ist auch sie keineswegs unabhängig von dem allgemeinen Charakter der Zeit, was ja selbst der Gründer des absoluten Idealismus anerkennt, indem er offen gesteht, es sei „jede Philosophie ihre Zeit in Gedanken gefaßt“; allein, um — was uns hier am nächsten liegt — nur die Aesthetik mit der ihr entsprechen den geschichtlichen Bethätigungsweise des Geistes, nämlich der Kunst-

zu vergleichen: um wie viel unabhängiger von seiner Zeit steht z. B. der Aesthetiker Plato da als der Künstler Phidias von der seinen, obschon es die nämliche Zeit, also auch dieselbe Kulturentwicklung ist, der sie angehören! Die antike Kunst ist für immer zu Grabe getragen, die antike Aesthetik ist einer unendlichen Entwicklung fähig und hat sie auch bereits durch Winckelmann, Lessing und Hegel zum Theil gefunden. Es folgt daraus, daß die Geschichte einer Wissenschaft, wenn sie auch den allgemeinen Grund und Boden der Zeit, in der diese gewachsen, zu schildern hat, doch auf die praktische Gestaltung des Geistes keineswegs so unbedingt zu reflektiren hat, als die Geschichte eines objektiven Gebietes. Nur an eine Reflexion ist die Geschichte einer Wissenschaft allerdings gebunden, nämlich an die Geschichte der Wissenschaft, d. h. an die Geschichte des theorethischen, oder genauer gesprochen: des philosophischen Geistes. Die *Aesthetik* als philosophische Wissenschaft ist, wie jede andere philosophische Disciplin, in der Philosophie überhaupt gegründet und ihre Geschichte daher nur aus der Geschichte dieser zu erklären. Dieser Zusammenhang, an sich einleuchtend, ist aber ein derartiger, daß selbst die Lücken, welche ihre Entwicklung zeigt — es mag hier nur an die 500jährige Pause zwischen Aristoteles und Plotin und an den Sprung von diesem über anderthalbtausend Jahre fort bis zum 18ten Jahrhundert erinnert werden — nur aus der Gesamtentwicklung des theorethischen Bewußtseins, zum Theil auch des praktischen, zu begreifen sind.

565. Dies ist nun der Gesichtspunkt, von welchem aus in dem vorliegenden Versuch die Geschichte der Aesthetik behandelt ist, indem zuerst die drei im Wesen des menschlichen Bewußtseins selbst liegenden Stufen des intuitiven, reflektirenden und spekulativen Erkennens als die allgemeinen und nothwendigen Formen aufzuzeigen versucht wurden, innerhalb deren jede Entwicklung des Geistes sich fortbewegen muß, mag sie nun als die Entwicklung des einzelnen Individuums oder als die eines besonderen Volkes oder endlich der ganzen Menschheit betrachtet werden. Sofern nun jedes Individuum einer bestimmten Entwicklungsstufe seines Volkes, jedes Volk wieder einer bestimmten Stufe in der Entwicklung der ganzen Menschheit angehört, muß sich jenes allgemeine Gesetz dreifach wiederholen, ohne daß die Momente der Bewegung selbst sich ändern. In diesem Sinne wurde die antike Aesthetik als *intuitiv*, die des 18ten Jahrhunderts als *reflektirend*, die des 19ten Jahrhunderts als *spekulativ* bezeichnet und als solche aufzuzeigen versucht. Es wurde ferner dargethan,

wie in jeder dieser drei Perioden abermals ein dreifacher Stufengang nach demselben Gesetz stattfindet, so daß z. B. in der antiken Aesthetik Plato, Aristoteles, Plotin auf der Basis der allgemeinen Intuitivität wiederum die Formen der *Intuition*, der *Reflexion*, der *Spekulation* repräsentiren u. s. f. Es wurde ferner auf die Verwandtschaft der Intuition mit der Spekulation hingewiesen — eine nähere Verwandtschaft als die einer oder der anderen mit der Reflexion, weil sie beide die Einheit, in der Intuition die unmittelbare, in der Spekulation die vermittelte Einheit der Erkenntniß darstellen, während die Reflexion in der Zwiespaltigkeit des Gegensatzes verharret¹⁾. Es ist endlich auf dieser Grundlage und mit steter Anknüpfung an die allgemeine Geschichte der Philosophie, sowie auch, wo es erforderlich war, an die allgemeine praktische Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins, der wesentliche Fortgang der Geschichte der Aesthetik in der Geschichte der Ansichten und Systeme der einzelnen in der Zeit auftretenden Aesthetiker mit möglichster Objektivität und kritischer Genauigkeit hinsichtlich der Principien darzulegen versucht worden.

Das Resultat nun, welches aus dieser Darstellung zunächst zu ziehen wäre, ist ein doppeltes: Einmal hat sich gezeigt, daß jeder in der Geschichte auftretende ästhetische Standpunkt seine relative Berechtigung und Wahrheit besitzt, d. h. daß er als ein Baustein am Gesamtgebäude der Aesthetik zu betrachten ist; sodann andererseits, daß diese Berechtigung und Wahrheit überall eben nur eine relative ist, d. h. daß sie die Forderung enthält, über sie hinauszugehen. Dies Hinausgehen stellt sich nun nothwendiger Weise als Opposition gegen die frühere, oder auch wohl gleichzeitige entgegengesetzte Ansicht dar, wie z. B. in dem Gegensatz zwischen der sensualistischen und idealistischen Aesthetik der Engländer und Schotten im Anfang des 18ten Jahrhunderts. Weiter aber hebt sich dann solch' Gegensatz in eine höhere Einheit auf, in welcher die Entgegengesetzten als Momente ihre relative Geltung behalten und in solcher erhalten, d. h. konservirt werden.

566. Der wahre und eigentliche Zweck dieser Geschichte der Aesthetik war, wie in der Einleitung bemerkt ist, die Gewinnung

¹⁾ Für die Richtigkeit dieser Betrachtungsweise liefert Nichts einen schlagenderen Beweis als die Stellung, welche diese drei Hauptstufen gegenüber dem Hauptproblem der Philosophie, nämlich der Frage nach dem Verhältniß von Denken und Sein einnehmen. In der antiken Philosophie war die Einheit beider gleichsam als selbstverständlich vorausgesetzt; in der Reflexionsepoche herrscht der Gegensatz zwischen beiden; in der spekulativen Philosophie ist dieser Gegensatz wieder zur Einheit vermittelt.

eines höchsten Standpunkts für den Aufbau eines neuen Systems: es ist also nunmehr zu bestimmen, welches dieser höchste Standpunkt sei und wie das Princip formulirt werden müsse, aus welchem das neue System der Aesthetik zu entwickeln sei.

Diese Frage hat eine doppelte Seite; einmal nämlich ist das postulierte Princip nach seiner formellen, sodann nach seiner substantziellen Bedeutung zu bestimmen. Unter Hinweisung auf die einschlägigen Detailbetrachtungen im Laufe unsrer Untersuchung — namentlich in der Einleitung zur Geschichte der Aesthetik des absoluten Idealismus¹⁾, wo die fünffache Position der Philosophie zu der Frage, wie der Gegensatz des Denkens und Seins im Denken selbst zu lösen sei, betrachtet wurde, sodann in der allgemeinen Charakteristik des Hegel'schen Standpunktes²⁾, wo besonders die Inkongruenz der Sprache und des Denkens und der Mangel an realer Intuivität als die Gründe der willkürlichen Subjektivität der Hegel'schen Dialektik bezeichnet wurden, ferner in der allgemeinen Charakteristik des Vischer'schen Standpunktes³⁾, wo die immerhin nur relative Geltung eines einzelnen philosophischen Principis nachgewiesen wurde, endlich in der Einleitung zur Aesthetik des Realismus⁴⁾, wo zwar die Nothwendigkeit eines Hinausgehens über den, wenn man so sagen darf, abstrakten Idealismus zur realistischen Betrachtung betont, zugleich aber auch die völlige Verkennung dieser Aufgabe durch den in noch viel höherem Grade abstrakten und mit noch viel stärkerer Subjektivität und Willkür behafteten Realismus in den Systemen Herbart's und Schopenhauer's nachgewiesen wurde — können wir in formeller Beziehung dies als das einfache Resultat hinstellen, daß das neue System der Aesthetik zwar auf dem Grund und Boden des von Hegel ausgesprochenen Principis der dialektischen Entwicklung zu begründen sei, weil dies Princip dem Wesen der Idee selbst immanent ist und das wahre Gesetz ihrer Realisation enthält, zugleich aber, was die Methode, d. h. die spezifische Anwendung dieses Gesetzes auf die Darstellung des objektiven dialektischen Prozesses, betrifft, nur dadurch der subjektiven Willkür, deren Möglichkeit in der Inkongruenz von Sprechen und Denken beruht, zu entgehen sei, daß das spekulative Denken dem in ihm zur Versöhnung gebrachten intuitiven und reflektirenden Denken gleiches Recht und denselben Antheil an der Erarbeitung des Ideen-

¹⁾ No. 484 — 488 (S. 940 ff.). — ²⁾ No. 501 (S. 974), vergl. No. 518 (S. 1013 ff.). — ³⁾ No. 532. 533 (S. 1041 ff.). — ⁴⁾ No. 547 (S. 1090 ff.).

stoffs gewähre; mit einem Worte: es ist die innige Versöhnung der idealistischen und realistischen Betrachtung, was hier als das höhere Princip der philosophischen Methode aufgestellt wird. Hiezu ist noch eine kurze Bemerkung zu machen.

Daß hier unter *Realismus* nicht die empirische Weise des Herbart'schen und Schopenhauer'schen Philosophirens zu verstehen sei, sondern die sowohl nach ihrer geschichtlichen wie substantziellen Seite hin vollständige Einsicht in den Stoff, hier also in die Geschichte und die innerliche wie äußerliche Praxis des künstlerischen Producirens selbst, bedarf wohl kaum noch der ausdrücklichen Erinnerung. Denn wir haben oft genug unsre Ueberzeugung dahin ausgesprochen, daß nur durch das innige Sich-Hineinleben in den ganzen Detailreichtum des stofflichen Gebiets — und ein solches Sich-Hineinleben führt nothwendig zur Intuitivität (selbst nach aller Reflexion) — sodann aber durch die Erhebung dieses intuitiven Erfassens, durch die Reflexion, zum spekulativen Bewußtsein des Wesens eine wahrhaft konkrete Erkenntniß, ein substantzielles Denken möglich sei. Aber diese Erhebung des intuitiven Erfassens zum spekulativen Denken ist nicht so zu verstehen, als ob das Erkennen sich einer Sphäre gegenüber zuerst eine Zeit lang intuitiv und dann, die Intuition fallen lassend, reflektirend verhalten könne; sondern diese beiden Thätigkeitsformen des Geistes sind in so kontinuierlicher Wechselwirkung, daß sie in jedem Moment einander ablösen und vervollständigen. Es ist dies ein Prozeß, der mit dem künstlerischen Produciren, in welchem auch in jedem Moment ein Wechsel von Intuition und Reflexion stattfindet, große Aehnlichkeit hat, auch darin, daß durch solche Pendelschwingung zwischen Anschauen und Denken, um dieses Bild zu wählen, der Geist, ihrer Schnelligkeit wegen in ein Zittern geräth, welches gleich der nervösen Erregung den ganzen innern Menschen erschüttert und aufregt: es ist dies jener Zustand der Begeisterung und geistigen Zeugung, welcher, als völliger Gegensatz zu der nüchternen Sichselbstgleichheit des gewöhnlichen Bewußtseins, schon von den Alten als eine Art *Wahnsinn* betrachtet wurde. In der That aber wird das bloß Sinnliche, diese beschränkte Weise des Vorstellens, zum bloßen *Wahn* für den so in eine höhere Welt, in die Welt des Wesens der Dinge, erhobenen Geist herabgesetzt. Die oft bespöttelte Zerstreuungheit von Dichtern und Denkern findet hierin eben so wie die Vernachlässigung der konventionellen Ansprüche des wirklichen Lebens seitens der Künstler, ihre Gleichgültigkeit gegen die Tagesordnung des materiellen Daseins u. s. f. ihre Erklärung. Das gewöhnliche Bewußt-

sein, welches an derartiger Zerstretheit allerdings nicht leidet, weil es eben nur in diesem Aeufserlichen lebt, wovon der Denker und der Künstler abstrahiren müssen, weifs sich darum viel mit seiner *Verständigkeit* und praktischen Sicherheit gegenüber jener Abstraction und zuckt wohl gar mitleidig die Achseln über solch „Schweben in „höheren Regionen“, als ein für das „praktische Leben“ unbrauchbares und unnützes Thun; gleichsam als wäre es die Hauptaufgabe des Menschen, darauf zu achten, dafs er regelmäfsig zu Mittag esse, sich anständig kleide u. s. f.; es ahnt also nicht, dafs es sich selber damit nur ein geistiges Armuthszeugnifs ausstellt.

567. In Hinsicht der formellen Seite unsres Principis sind es mithin vornehmlich zwei Punkte, die für unsern Standpunkt maafsgebend erscheinen: einmal die unbedingte Forderung einer absoluten Durchdringung von Intuition und Reflexion nicht nur überhaupt im Denken, sondern auch in Dem, was das Denken abspiegelt, in der Sprache. Dafs nach dieser Seite hin jede Philosophie, und sei ihr Princip noch so *absolut*, nur relative Geltung haben könne, mufs ausdrücklich zugegeben werden. Die unendliche Entwicklungsfähigkeit des subjektiven Geistes, zu dessen wesentlichsten Offenbarungs- und Gestaltungsweisen die Sprache ebenfalls gehört, zieht als nothwendige Konsequenz die Relativität jedes in der Zeit erscheinenden philosophischen Systems nach sich, und so wird denn auch über das neue System der Aesthetik, wenn der Geist zu einer höheren Erkenntnifs fortgeschritten ist, zur *Tagesordnung* übergegangen werden. Vielleicht aber dürfte andererseits gerade in diesem Bewusstsein der blos relativen Geltung des neuen Principis eine Gewähr auch für die relativ höhere Geltung desselben gegen die früheren und für die im tieferen Sinne organische Bedeutung des auf dasselbe begründeten Systems der Aesthetik gegenüber den ihm vorausgehenden zu erkennen sein.

568. Der zweite Punkt betrifft die formale Begründung des Systems im Sinne eines Anfangs der wissenschaftlichen Darstellung selbst. Der *Anfang* unterscheidet sich hier von den dabei in Betracht kommenden Anfängen Hegel's, Weifse's, Vischer's negativ zunächst dadurch, dafs er nicht mit einer Voraussetzung behaftet ist, wenigstens mit keiner solchen, die das Denken zwänge, um vorwärts zu kommen, Begriffsmomente einzuführen, welche nur den Schein einer Begründung haben. Weifse geht von den drei genannten Aesthetikern am offensten zu Werke, indem er die Voraussetzung ohne Weiteres eingesteht und sich dabei lediglich beruft auf das „Zugeständnifs Derer, welche der philosophischen Bildung neuerer

„Zeit nicht fremd sind“, nämlich dazu, „daß die Aesthetik die Wissenschaft von der Idee der Schönheit sei“¹⁾. Daß eine solche *Berufung* im Grunde unphilosophisch ist, braucht nicht erst bewiesen zu werden; sie ist aber auch substanziell hinfällig, weil schon Hegel die Schönheit, wenigstens soweit sie Gegenstand der Aesthetik und Philosophie der Kunst zusammenfallen²⁾. Aber auch bei ihm ist diese Beschränkung auf die Kunstschönheit durchaus nur eine willkürliche Voraussetzung. Vischer tadelt dies und mit Recht, indem er³⁾ bemerkt, „die Definition der Aesthetik durch Wissenschaft oder Philosophie der Kunst, setze voraus, was sich erst ergeben soll, daß nämlich das Schöne wahrhaft nur in der Kunst wirklich sei“. Allein, indem er seine Aesthetik mit den Worten beginnt: „die Aesthetik ist die Wissenschaft des Schönen“, so setzt doch auch er das *Schöne* voraus, nämlich daß es sei; und wenn er hinzufügt, daß, „was es sei, erst in der Durchführung der Wissenschaft gelehrt werden könne“, so ist — um dies hier noch einmal ausdrücklich zu wiederholen — dagegen zu bemerken: 1. daß hienach diese Wissenschaft und der Inhalt des Schönen dadurch überhaupt nur als möglich behauptet wird, daß es als existierend vorausgesetzt wird; 2. daß die Voraussetzung der Existenz des Schönen in Wahrheit bereits eine Voraussetzung seines, wenn auch noch so abstrakt gefaßten Begriffes enthält, also nicht bloß eine formale, sondern eine substanzielle Voraussetzung ist; 3. daß ein Fortschritt von dem Schönen selbst als rein formalem Begriff zur Bestimmung seines Inhalts nur durch weitere Voraussetzungen denkbar ist. — Warum soll z. B. — was doch am nächsten liegt — *Aesthetik* nicht dem Wortsinne nach „Theorie der Empfindungen“ sein, wie Baumgarten, der Erfinder des Namens, wollte? Dadurch, daß die Aesthetik von den Empfindungen nur diejenigen für sich beansprucht, welche das Schöne zum Gegenstand haben, wird ja eben das Schöne — und zwar nicht bloß als leerer Titel — schon als inhaltlich vorausgenommen. So ist Vischer's scheinbar allgemeinere Definition, nicht minder als die Hegel'sche und Weiß'sche, auf eine Voraussetzung gegründet. Greift man aber einmal zu einer solchen Voraussetzung, die sich ihrem Inhalt nach angeblich erst durch das System zu rechtfertigen habe, so darf man nicht vergessen, daß, sofern die weiteren Erörterungen, mit

¹⁾ Vergl. Weiß's *Aesthetik* § 2. — ²⁾ Hegel *Vorlesungen über Aesthetik*. Einleitung im Anfange. — ³⁾ Vischer's *Aesthetik*. Einleitung § 1.

Hülfe deren das System entwickelt wird, an diese Voraussetzung anknüpfen, die daraus gezogenen Konsequenzen nimmermehr jene erste Voraussetzung von ihrem problematischen Charakter befreien, d. h. sie bewahrheiten können. Es ist daher, wenn man sich in solchen logischen Cirkel einschließt, ganz müßig, noch die Frage zu erörtern, ob eine Aesthetik möglich und was ihr Gegenstand sei, wenn man sich nicht sophistischer Einschmuggelung von Begriffsmomenten unter der unschuldig scheinenden Form von *vorläufigen Definitionen* schuldig machen will.

569. Der wahre, d. h. voraussetzungslose Anfang und die einzige echt spekulative Begründung einer Wissenschaft als philosophischer Disciplin könnte nur dadurch gewonnen werden, daß der Grundbegriff in seiner ganz abstrakten Bedeutung als Resultat des philosophischen Gesamtsystems überhaupt aufgenommen wird. Wenn dieses *Aufnehmen* zwar ebenfalls als ein Voraussetzen betrachtet werden kann, so ist doch darauf hinzuweisen, daß die Begründung, wenn sie auch hier nicht in absoluter Weise möglich ist — sonst müßte jede philosophische Wissenschaft bis auf die letzten Gründe alles Philosophirens zurückgehen — doch an einer andern Stelle geschehen ist. Zu fordern aber ist, daß dieser aufgenommene Grundbegriff — wir lassen seinen Namen hier absichtlich ungenannt, weil im *Namen* selbst schon ein Präjudiz liegt — nicht schon eine Besonderung der Sphäre in sich schliesse, wie dies bei den oben genannten Aesthetikern der Fall ist; denn erst durch solche Besonderung — mag sie nun als *Wissenschaft von der Idee der Schönheit* oder als *Philosophie der Kunst* oder als *Wissenschaft des Schönen* oder — um weiter zurückzugreifen — als *Theorie der Empfindungen*, *Kritik der Urtheilskraft* u. s. f. ausgedrückt werden, erscheint der aufzunehmende Grundbegriff als willkürliche Voraussetzung, d. h. die Aufnahme als Voraufnahme. Sondern, wenn einmal doch mit einer Definition angefangen werden soll — wozu keine Nothwendigkeit vorhanden ist —, so dürfte sie nur dann als zulässig gelten, wenn sie so allgemein gefaßt würde, daß alle und jede Besonderung darin aufgehoben erschiene. Dies könnte hier nur auf doppelte Weise geschehen, nämlich entweder durch eine etwa mögliche Addition der Besonderheiten oder durch völlige Abstraction von ihnen. Der erste Fall ist, abgesehen von den nothwendigerweise sich ergebenden Widersprüchen, schon deshalb philosophisch undenkbar, weil die einzelnen Sondermomente nur empirisch aufgenommen werden könnten, während es vielmehr die Aufgabe ist, sie aus dem Allgemeinen zu entwickeln. Es bleibt

also nur die principielle Abstraction von jeder Besonderung des Grundbegriffs, selbst für die Form der Voraussetzung, d. h. es dürfte in der Definition der Aesthetik überhaupt weder schon von der *Kunst* noch vom *Schönen*, noch von der *Empfindung* die Rede sein: die Aufgabe wäre mithin die, ein Wort zu finden, welches in der That die durch alle etwa aufzustellenden besonderen Bezeichnungen vertretenen Momente des Grundbegriffs so ungeschieden in sich enthielte, daß sie als solche aus ihm zu entwickeln wären.

570. Hier haben wir nun den Punkt erreicht, wo die Betrachtung der formellen Seite der oben aufgestellten Frage¹⁾ ganz von selbst zu der der substantziellen Seite hinüberleitet; denn es handelt sich nunmehr um den Anfang unsrer Wissenschaft hinsichtlich des specifischen Stoffs, auf den sie sich zu beziehen hat. Die Aufstellung dieser Frage scheint uns also doch wieder auf die verpönte hypothetische Voraussetzung von substantziellen Begriffsbestimmungen zurückwerfen zu sollen; oder aber — wenn wirklich in diesem Anfang, mag er nun in der Form einer Definition der Wissenschaft oder in einer andern auftreten, weder von Kunst, noch von Schönheit, noch von Empfindung die Rede sein darf —, so scheint überhaupt die Möglichkeit nicht abzusehen, was der Inhalt solchen Anfangs sein könne. Man könnte daher den Ausweg versuchen, die Analogie andrer philosophischen Disciplinen zu Hülfe zu nehmen und etwa sagen, daß, wie die Naturphilosophie es mit der *Naturidee*, die Ethik mit der *ethischen Idee*, die Rechtsphilosophie mit der *Rechtsidee* zu thun hat, so der Gegenstand der Aesthetik die *ästhetische Idee* sei, wobei es also ganz dahin gestellt bliebe, ob der Inhalt dieser Idee das *Schöne* oder die *Kunst*, oder die *Empfindungswelt* überhaupt, oder ob Alles Dies und noch außerdem Anderes sei. Der Ausdruck *ästhetische Idee* als Gegenstand der Aesthetik enthält nun aber eine Tautologie; und es wäre damit allerdings nicht nur nichts Besonderes, sondern überhaupt nichts gesagt, wenn er nur solche Tautologie enthielte: er enthält aber in der That noch etwas Anderes, nämlich den Begriff der *Idee* und dieser ist hier nicht etwa eine heimlich eingeschmuggelte Begriffsbestimmung, sondern folgt nothwendig aus der Annahme, daß die Aesthetik, falls sie überhaupt Etwas ist, eine Wissenschaft sei. Denn die Wissenschaften haben es eben mit Ideen und mit deren Entwicklung zu thun. *Idee* ist in diesem Sinne also nichts als reines Begriffsobjekt schlechthin, wodurch in keiner Weise weder dem In-

¹⁾ Siehe oben No. 566 im Anfang.

halt noch selbst der Form nach ein Präjudiz ausgesprochen wird. Allein die Aufgabe selbst hat hiedurch doch eine wesentlich veränderte Bedeutung erhalten und kann nunmehr folgendermaassen formulirt werden: Die *ästhetische Idee*, als Objekt der Aesthetik, ist allerdings, sofern jede Besonderung, d. h. jede Bestimmtheit, darin aufgehoben ist, eine leere Abstraction; gleichwohl wird mit dem Satze, „die Aesthetik habe es als Wissenschaft mit der ästhetischen Idee „zu thun“, obschon er nicht das Geringste in substantieller Beziehung aussagt, sondern reine Tautologie ist, etwas behauptet, nämlich dafs es eine Wissenschaft, die *Aesthetik*, gebe, was auch immer ihr Inhalt sei. Selbst diese Voraussetzung ist also noch zu eliminiren. Nun scheint zwar aus der Thatsache, dafs es eine Geschichte der Aesthetik giebt, ohne Weiteres gefolgert werden zu dürfen, dafs es auch eine Aesthetik geben müsse. Doch ist dieser Rückschlufs nur ein scheinbarer. Für den Anfang der Wissenschaft handelt es sich nicht um die Wirklichkeit, sondern um die Wahrheit des Objekts. Es wäre nämlich denkbar, dafs das Objekt selbst, an welches die Wissenschaft und ihre Geschichte anknüpfen, überhaupt der Realität entbehre. Wem dies widersinnig erscheinen sollte, der mag sich daran erinnern, dafs es anderweitig in der Geschichte sogenannte *Wissenschaften* gegeben hat, welche, wie Astrologie, Nekromantie, Chiromantie, Alchymie u. s. f. nicht nur in Systeme gebracht wurden, sondern auch ihre umfangreiche Geschichte haben, ohne dafs ihren Objekten eine Wahrheit zukäme. Es ist also kein Grund vorhanden, warum die *Aesthetik* nicht ebenfalls trotz ihrer Geschichte in's Reich der Fabel und des Aberglaubens zu verweisen wäre, wenn ihre Wahrheit nicht als im Wesen des Geistes selbst begründet nachgewiesen werden kann.

Dieser Nachweis ist also das Erste, was uns zu beschäftigen hat. Er ist aber nicht so zu führen, dafs irgend eine, wenn auch noch so unbestimmte Vorstellung mit dem Namen *Aesthetik* verknüpft und diese als im Geiste wurzelnd aufgezeigt wird: auch darin wäre immer eine Voraussetzung enthalten, nämlich die, dafs es ausser andern Richtungen oder Momenten oder Sphären (oder wie man es nun nennen mag) des Geistes, also ausser dem *Erkennen*, dem *Wollen* u. s. f. eine Seite in demselben gebe, die als *ästhetische* bezeichnet werden dürfte. Sondern der Nachweis ist allein aus der Erkenntniß der Natur des Geistes selbst zu führen, d. h. es ist das Wesen des Geistes für sich in Betrachtung zu ziehen und die in demselben sich vorfindenden und aus demselben als beson-

dere Weisen seiner Thätigkeit zu entwickelnden Momente darzulegen. Ergiebt sich nun aus dieser Darlegung, daß eine dieser seinem Wesen immanenten Thätigkeits- d. h. Bethätigungsweisen Dem entspricht, was etwa als Inhalt der ästhetischen Idee vermuthet werden dürfte, so hätten wir hiemit den ersten substanziellen Anhaltspunkt für eine objektive Begründung der Aesthetik als Wissenschaft oder den *Anfang* des Systems.

571. Die Forderung eines solchen Nachweises nun scheint eine „Geschichte der Aesthetik“, die als Grundlegung für nothwendig erachtet wurde, nicht nur überflüssig, sondern auch unmöglich zu machen; überflüssig, sofern die etwa dadurch gewonnene Grundlegung als ungenügend erkannt und noch eine anderweitige Begründung erfordert wird; unmöglich, sofern die Geschichte an derselben Voraussetzung leidet, die für das darauf zu begründende System zurückgewiesen werden muß. Was den ersten Einwurf betrifft, so ist dagegen zu bemerken, daß es sich in der Geschichte der Aesthetik nicht sowohl um die Auffindung eines positiven Principis als um eine Kritik der bisher eingenommenen ästhetischen Standpunkte und um die daraus sich ergebende Forderung eines die Beschränktheit derselben überwindenden höheren Standpunkts handelt. Wäre das Resultat dieser Kritik auch kein anderes als einerseits das negative einer Erkenntniß, daß die Aesthetik bisher mit der Voraussetzung eines bestimmten Grundbegriffs behaftet gewesen, andererseits das positive der auf diese Erkenntniß begründeten Forderung eines voraussetzungslosen Anfangs, so wäre damit schon der Einwurf der Ueberflüssigkeit beseitigt. Denn solche Erkenntniß war nur durch eine kritische Geschichte der Aesthetik zu erreichen. Die Unmöglichkeit betreffend, so kann zugegeben werden, daß der Begriff der Aesthetik als einer in der Geschichte der Philosophie auftretenden Wissenschaft allerdings aufgenommen ist; allein hierin liegt nicht eine Voraussetzung des Begriffs, sondern es ist die Aufnahme einer That- sache. Es wäre freilich möglich, daß Das, was in der Geschichte der Philosophie unter *Aesthetik* verstanden worden — und Dies ist Gegenstand der kritischen Geschichte der Aesthetik — sich als ein bloßes Phantasiegemälde erwiese, dem die Wahrheit überhaupt mangelt; die Geschichte einer Wissenschaft beruht immer nur auf der Wirklichkeit der im Laufe der Zeit aufgestellten Gedanken darüber. Diese Gedanken sind wirklich vorhanden, und um diese Gedanken allein, um ihre relative Wahrheit, um ihre Beschränktheit u. s. f. als *Gedanken* allein ist es in der Geschichte, oder vielmehr in der Kritik derselben, zu thun.

Anders verhält es sich jedoch mit der Wissenschaft selbst. Diese hat sich als solche zu rechtfertigen, d. h. es ist, um den Anfang der Nachweis zu führen, daß das in der Geschichte der Aesthetik vorausgesetzte Objekt wahr sei, nämlich: daß ihm im Organismus des Geistes ein substanzieller Begriff entspreche. Aus jenem negativen Resultat der Geschichte der Aesthetik und der sich auf dasselbe begründenden Forderung eines voraussetzungslosen Anfangs entspringt also weiter die positive Erkenntniß, daß, wenn es eine *Aesthetik* giebt, dieselbe nur im Wege der anthropologischen Begründung als Wissenschaft gefunden werden kann. Diese anthropologische Begründung hängt aber ihrerseits mit dem philosophischen Princip des Systems überhaupt zusammen, welches als Versöhnung des Idealismus und Realismus oder, was dasselbe ist, der Reflexion und der Intuition zur einheitlich substanziellen Spekulation bezeichnet wurde. Dieses Princip fordert aber gerade, daß die *Voraussetzung* und die sich nothwendig damit verknüpfende Scheindialektik abgelehnt und lieber auf die Begründung der Wissenschaft ganz verzichtet, als daß diese durch sophistische Kunststücke in die Luft hineingebaut werde. — Und da nun auch dieses Hinausgehen über den Gegensatz des Idealismus und Realismus zur Versöhnung desselben sich aus der Kritik der Standpunkte als bestimmte Forderung, zunächst für die Aesthetik, sodann aber für die Philosophie überhaupt ergeben hat, so dürfte hiemit nach allen Seiten hin — nämlich in formeller wie substanzieller Beziehung — als das im eminenten Sinne positive Resultat der Geschichte der Aesthetik Dies zu bezeichnen sein, daß damit derjenige relativ höchste Standpunkt, auf welchem die Aesthetik als Wissenschaft zu begründen ist, principiell festgestellt sei.

572. Die Aufgabe, welche in dem neuen System zu lösen ist, liegt nun klar vor, und es bleibt zur vorläufigen Orientirung über den Gesamtgang noch eine kurze Bemerkung zu machen, die jedoch nur den Werth eines Referats beansprucht, da die begriffliche Erörterung ja Gegenstand der systematischen Darstellung selbst ist. Die erste Aufgabe wird hienach die sein, im Organismus des subjektiven Geistes nachzuforschen, ob es darin eine Thätigkeitsfunction giebt, welche dem Inhalt Dessen, was als *ästhetische Idee* bezeichnet werden kann, entspricht. Dabei wird sich zeigen, daß die drei Ideen: die intellektuelle, die ethische und ästhetische, als „Erkenntnistrieb“, als „Sittlichkeitstrieb“ und als „Gestaltungstrieb“, den wahren und vollen Inhalt des subjektiven Geistes ausmachen. Die doppelte Reihe dieser dreifachen Geistesthätigkeit ent-

hält schon eine Zweiseitigkeit der Betrachtung, die schlechthin den allgemeinen Gegensatz von Objektivität und Subjektivität darstellt. *Wahrheit, Freiheit und Schönheit* sind die Objekte der Triebe, *Erkennen, Handeln und Gestalten* sind die subjektiven Formen der differenten Geistesthätigkeit. Diesen letzteren liegt aber noch ein tieferer Gegensatz, nämlich der der Receptivität und Spontaneität, zu Grunde. In erster Beziehung wurzeln sie in der Vorstellung, Empfindung und Anschauung. Hiemit berühren wir den eigentlichen Kern der Subjektivität. Diese Doppelseitigkeit finden wir deutlich in jeder Thätigkeitsform ausgedrückt. Die Sprache z. B., als das Organ der Intelligenz, ist zugleich die Form des Erkennens und Mittheilens und zwar so, daß Eins nur durch das Andere denkbar ist; ebenso ist die Sittlichkeit zugleich Begehren und Wollen. — Welcher Begriff ist es nun, der im Gebiet der Gestaltung der *Sprache* und der *Sittlichkeit* entspricht? Es giebt nur einen Ausdruck, der dafür passend erscheint, aber — da er zugleich einen anderen engeren Begriff bedeutet — einem Mißverständniß ausgesetzt ist, nämlich der der *Kunst*. Es muß daher, eben dieses Mißverständnisses wegen, sogleich betont werden, daß damit nicht die Kunst in jenem specifischen Sinne gemeint ist, wonach sie als praktische Sphäre künstlerischer Gestaltung in *Künste* sich gliedert, sondern nur in jenem ganz allgemein-menschlichen Sinne der Einheit des Anschauens und Gestaltens überhaupt, wonach ein jeder Mensch ein *Künstler* ist, sofern er als Mensch, im Unterschiede vom Thier, des ästhetischen Anschauens und des freien Gestaltens fähig ist. Es ist der allgemeine Kunsttrieb, in welchem der Schönheitstrieb mit dem Gestaltungstrieb ebenso zusammenfällt, wie im Erkenntnistrieb der Wahrheitstrieb mit dem Mittheilungstrieb, und der auf ebensolchem Kunstbedürfniß beruht wie der letztere auf dem Sprachbedürfniß und der Freiheitstrieb auf dem Sittlichkeitsbedürfniß. Wie es gegenüber den vielen Sprachfamilien und Mundarten nur eine menschliche Sprache als Organ des Erkennens und Mittheilens giebt, die den Menschen als vernünftigen vom Thiere unterscheidet, wie gegenüber den verschiedensten Moralsystemen nur ein Sittlichkeitstrieb im Menschen waltet, so giebt es gegenüber allen Künsten und Geschmacksrichtungen einen allgemein-menschlichen Schönheitstrieb als Anschauungs- und Gestaltungstrieb, den wir in dieser seiner ganz allgemeinen und dynamischen Bedeutung menschliche *Kunst* nennen.

Der menschliche Kunsttrieb ist nun zum Unterschiede von dem praktischen Sittlichkeitstrieb und dem theoretischen Erkenntnistrieb

praktisch und theoretisch zugleich: er ist die wahrhaft harmonisch-Ausgleichung der objektiven und subjektiven Natur der menschlichen Vernunft. Besäße der Mensch keinen Kunsttrieb, der z. B. schon den Wilden antreibt, seinen Lendenschurz mit bunten Muscheln zu schmücken, so gäbe es nicht nur für ihn, sondern überhaupt kein Schönes, weil das Anschauungsorgan dafür nicht vorhanden wäre; gerade so wie es ohne Gehör keinen Ton, sondern nur Luftschwingung, ohne Auge kein Licht und keine Farben, sondern nur Aetherschwingung gäbe. Es ist mithin ein Irrthum, das Schöne als Grundbegriff der Aesthetik aufzustellen; eher noch wäre die Anschauung dazu berechtigt; in der That aber wurzeln beide Begriffe in dem allgemein-menschlichen Kunsttriebe, der beide Seiten vereinigt. Dieser, als reine Dynamis und in seiner absoluten Beziehung zu den ihm koordinirten dynamischen Potenzen des subjektiven Geistes, nämlich zum Sittlichkeits- und Erkenntnistrieb, gefaßt, bildet allein den Inhalt der *ästhetischen Idee* und somit den Grundbegriff der real-idealistischen Aesthetik. Hier haben wir festen Grund und Boden unter den Füßen. Der subjektive Geist und dessen allgemeine Thätigkeitsform, die menschliche Vernunft, ist die reale Basis, auf der das wissenschaftliche System aufzubauen ist; fehlt ihm diese Basis, so ist es in die Luft gebaut.

Nachdem so die in der Vernunft liegende Dreiheit der intellektuellen, der ethischen und der ästhetischen Idee als nothwendige Dreieinheit des subjektiven Geistes aufgezeigt ist, wird sich das Verhältniß der ästhetischen Idee zu den anderen beiden Ideen, sowie zu ihrer gemeinsamen Grundquelle, der Vernunft, überhaupt ergeben. In dieser Differenzirung, welche zugleich eine solche ihres Inhalts ist, und zwar im objektiven Sinne: des Wahren, Guten, Schönen, im subjektiven: der Intelligenz, des Willens und des Geschmacks, ist dann die Möglichkeit gegeben, das Schöne als besondere Sphäre für sich, zum Gegenstande der metaphysischen Untersuchung zu machen. Hiemit treten wir dann, ohne irgend eine Voraussetzung nöthig zu haben, in den eigentlichen Gegenstand der Aesthetik ein. Denn das Schöne ist nunmehr als Resultat aus der vorausgegangenen Erörterung hervorgegangen, und es handelt sich weiter nur noch um die Erörterung seines besonderen Inhalts, d. h. um die wissenschaftliche Darstellung des dialektischen Prozesses durch welchen die ästhetische Idee aus sich heraus zu einer mannigfach gegliederten Welt von Schönheitsgestaltungen getrieben wird.

Ende des ersten Theils.

Kritischer Anhang

zu

Theil I: *Geschichte der Aesthetik* als Grundlegung.

1. Zu Nro. 1 (Seite 4): *Eine Definition, welche den Inhalt ... wäre also ein Anfang nicht möglich.*

Vischer beginnt seine Aesthetik mit der Definition, daß die „Aesthetik die Wissenschaft des Schönen“ sei, indem er allerdings bemerkt, daß, da eine Definition lediglich Worterklärung sei, sie eigentlich nur tautologische Bedeutung habe. Um weiter zu kommen, ist er folglich — da er eine Geschichte der Aesthetik leugnet — gezwungen, fremde Begriffsmomente, und zwar nur als Voraussetzungen, einzuführen. Ferner lehnt er die Hegel'sche Definition als „Philosophie der Kunst“ ab, „weil dieselbe voraussetze, was sich erst ergeben solle, nämlich, daß das „Schöne wahrhaft nur in der Kunst wirklich sei.“ Unsere Definition, daß die Aesthetik die Philosophie des Schönen und der Kunst sei, umfaßt die beiden Seiten, die hier getrennt erscheinen. Denn die Vischer'sche Definition beruht ja doch auch auf der Voraussetzung, daß das Schöne sei, ohne zu sagen was es sei. „Dies“ — setzt V. hinzu — „könne nur in der Durchführung der Wissenschaft gelehrt werden.“ Eine gleiche Berechtigung kann aber auch die andere Definition beanspruchen; in Wahrheit aber enthalten beide Definitionen eine Voraussetzung von schon unterschiedenen Begriffen und involviren dadurch ein Vorgreifen, das die Grundlegung hypothetisch macht. Näher wird darunter in der Kritik des Vischer'schen Werks (s. No. 533 ff.) sowie in der *Schlussbetrachtung* (No. 563 ff.) die Rede sein. Hier wollen wir nur an eine Stelle in Hegel's *Logik* (I. S. 32) erinnern, wo solch' Anfang einer Wissenschaft durch eine Definition getadelt wird. Es heisst dort: „Eine Definition der Wissenschaft hat ihren Beweis allein in der Nothwendigkeit ihres Hervorgangs. Eine Definition, mit der irgend eine Wissenschaft den absoluten Anfang macht, kann nichts anderes enthalten als den bestimmten regelrechten Ausdruck von Demjenigen, was man sich zugegebener- und bekanntermaassen unter dem Gegenstande und dem Zwecke der Wissenschaft vorstellt. . . Bei diesem Verfahren, die Wissenschaft mit ihrer Definition anzufangen, ist von dem Bedürfnis nicht die Rede, daß die Nothwendigkeit ihres Gegenstandes und damit ihrer selbst aufgezeigt werde.“ — Hieraus geht also hervor, daß, da nur in der Geschichte der Aesthetik von bekannten Vorstellungen des Gegenstandes derselben die Rede sein kann, auch nur hier eine vorläufige Definition berechtigt erscheint. Eine solche berechtigte Definition aber ist die, daß die Aesthetik die *Wissenschaft des*

Schönen und der Kunst sei, wobei völlig dahingestellt bleibt, ob das Schöne in der Kunst, oder aber diese in jenem enthalten sei.

2. Zu Nr. 2 (S. 5): *Aesthetik sei diejenige Wissenschaft . . . darstellt.*

Was den Namen *Aesthetik* betrifft, der bekanntlich von Baumgarten herrührt — im Alterthum wird er nie in diesem Sinne gebraucht — so ist Vischer darin beizustimmen, daß, obgleich er eigentlich etwas Anderes bedeute, nämlich die *Lehre von den Empfindungen* überhaupt, er doch das Recht der Verjährung genieße und deshalb beizubehalten sei. Alle sonstigen Titel dieser Wissenschaft, wie *Kallistik*, *Kritik der Urtheilskraft*, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, *Geschmackslehre*, *Kunstwissenschaft* u. ff. sind noch weniger geeignet, weil sie die Einseitigkeit ihrer Bedeutung noch ausdrücklicher bezeichnen. —

3. Zu Nro. 22 (S. 49): . . . auf dem Buchhändlermarkt sehr gesucht sind.

Nicht nur über diese letztere Art der Schönrednerei, sondern über die in den No. 18—22 überhaupt behandelten Arten der wissenschaftlichen Reflexion ist hier eine zusammenfassende Bemerkung zu machen.

1. Was die Kriterien des *Alters*, der *Seltenheit* und der *Schwierigkeit des Beschaffens* von historischen Daten (s. No. 18) betrifft, so liegt es in ihrer Natur, daß sie häufig zusammenfallen. Tritt nun dieser Fall ein, so ist die Glückseligkeit des Forschers viel zu gross, als daß er noch zu einer ruhigen, vorurtheilslosen Würdigung des relativen Werthes derselben fähig wäre. Man wird hierin eine gewisse Verwandtschaft des Historikers mit dem Sammler bemerken, dessen Maafsstab der Bedeutung ebenfalls theils durch die *Alterthümlichkeit* des Objekts theils durch die *Rarität* desselben wesentlich bestimmt wird. Für diese Art Kenner ist daher Alles *Moderne* ohne Weiteres ein Ding, über das man verächtlich die Achseln zuckt oder mindestens mit einer völligen Interesselosigkeit behandelt, wenn man sich ihm nicht entziehen kann. Hierin liegt dann weiter der Grund, warum in den Werken solcher Historiker die ältesten Partien der Geschichte stets mit der allergrößten, die alten mit größer, die neueren mit geringer und die neuesten mit gar keiner Sorgfalt und Ausführlichkeit abgehandelt werden und daß die unbedeutendsten Sachen älteren Datums in ihrer Darstellung mit mindestens ebenso grossem Respekt betrachtet werden wie die allerbedeutendsten neueren Datums. Der Kontrast in der verschiedenen Behandlungsweise der älteren und neueren Kunstgeschichte geht bei dieser Klasse von Historikern soweit, daß die Leistungen des 19ten Jahrhunderts eigentlich gar nicht und selbst die des 18ten Jahrhunderts nur in sehr beschränktem Sinne für sie in Frage kommen. Selbst Kugler, einer der schöpferischsten Geister auf diesem Gebiete, widmet in seiner *Geschichte der Malerei* der christlichen Malerei bis zum Anfang des 15ten Jahrhunderts d. h. der eigentlichen Kindheit derselben 387 Seiten, während er die der neueren Kunstentwicklung, d. h. die Zeit von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte des gegenwärtigen auf vier und zwanzig Seiten abmacht! In Lübke's *Geschichte der Plastik* ist die Zeit bis zur Mitte des 16ten Jahrhunderts mit 670 Seiten, die von da, d. h. von Michelangelo bis auf die Gegenwart mit nur 74 Seiten, d. h. gerade mit

600 Seiten weniger als jener Abschnitt, bedacht; und von diesen 74 Seiten kommen, die Illustrationen abgerechnet, etwa ein Dritttheil (25 Seiten) auf die Bildnerei seit Canova, indem außer Canova selbst und seinen Schülern, darin Dannecker, Flaxmann, Thorwaldsen, Schadow, Rauch und seine ganze neuere Schule, Rietschel, Hähnel, Schwanthaler, die ganze französische Plastik, die Schulen Englands, Italiens u. ff. abgehandelt werden. Und selbst hier ist noch eine graduelle Abnahme des Interesses zu bemerken, denn während z. B. Canova noch mit 3 Seiten Text und ebensoviel Seiten Illustrationen bedacht ist, wird Rietschel mit 1 Seite Text und 1 Seite Illustrationen abgefertigt, alle folgenden aber müssen sich mit dem zu immer größerer Dürftigkeit einschrumpfenden Text allein begnügen. — Dafs bei einer derartigen Behandlung oder vielmehr Mißhandlung des Stoffs von einer wahrhaften Abschätzung nach Maafsgabe der Idee und der inneren geschichtlichen Nothwendigkeit nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Wo aber eine solche tiefere Würdigung fehlt, mufs es nothwendiger Weise auch an wahrhaftem Verständniß mangeln; oder vielmehr für das Verständniß, d. h. für die Kritik, treten dieselben falschen Kriterien der *Seltenheit* und des *Alters* in Geltung, nach Maafsgabe deren der Stoff gewählt und geordnet wurde. Hieraus allein ist es zu erklären, dafs Kunsthistoriker, die in Betreff der Kenntniß der alten Meisterwerke für erste Autoritäten gelten, oft völlig laienhaft urtheilen, sobald es sich um Leistungen der Kunst der Gegenwart handelt. (Vergl. auch die Charakteristik des Kunstphilologen (No. 19 S. 41 ff.)

2. Hinsichtlich der *empirischen Betrachtungsweise* (cf. No. 20) deutet auch Vischer (Aesth. I. § 6. 5) an, dafs die wahre Empirie nie rein sei, d. h. schlechthin nur Stoff sammle, sondern instinktiv denjenigen aus der Masse des Thatsächlichen auswähle, welcher der begreifenden Vorstellung analog ist. Nur dafs dies in der Kunstgeschichte in der Form des Reflektirens statt in der des begrifflichen Denkens geschieht. Vischer sagt am Schlufs von § 7 sehr richtig: „Der Sammler, der Geschichtsschreiber und der Philosoph arbeiten an Einem Ziele, aber auf verschiedenen Wegen. Der erste schafft dem zweiten den Stoff in die Hände und dieser übergibt ihn, schon ausgelesen und verarbeitet, zur letzten geistigen Umbildung dem dritten. Der Dritte giebt dem Zweiten die Idee in einzelne Maximen, Einschnitte, Standpunkte zerlegt, der zweite überliefert diese dem ersten, wo sie nur noch als Instinkt und Takt des rechten Suchens wirken. Aber welches Monstrum würde die Aesthetik, wenn sie den ganzen Stoff des ersten oder auch nur des zweiten, alle Jahreszahlen, Namen, Orte aufnehmen wollte, und wohin würde sich die Geduld, der Stoffsinn der letzteren verflüchtigen, wenn sie streng philosophirten?“ — In ähnlichem Verhältniße steht die Naturphilosophie zur Naturgeschichte und diese wieder zu dem ungeordneten Stoffreichtum der Natur selbst. Wie diese nun an die Zufälligkeit gebunden und dadurch verwirrt ist, so auch die thatsächliche Entwicklung der Kunst, welche oft unregelmäfsig, sprungweise, ja sogar zuweilen rückschreitend fortgeht. Diese Unregelmäfsigkeit des Entwicklungsganges hat ihren Grund in der Einwirkung anderer Sphären, die damit nur in einem allgemeinen Kulturzusammenhange stehen. Die reflektirende Kunstgeschichte verwechselt nun die Momente des zeitlichen Entwicklungsganges mit denen des begrifflichen, welche aber nicht immer in Parallele zu einander stehen. So steht sie zwischen der reflexions- und begriffslosen Chronik und dem begreifenden Erkennen der philosophischen Spekulation in der Mitte.

3. Als Belag des kritiklosen und im Grunde ganz unwissenschaftlichen Verfahrens seitens der ästhetisirenden Schönrednerei der Kunstgeschichte mag hier unter der großen Menge von Beispielen nur folgendes aus der erwähnten „Geschichte der Plastik“ von Lübke Tbl. I. S. 2 herausgegriffen werden. Der Verfasser bemüht sich, die Grenzen des inhaltlichen Gebiets der Plastik zu bestimmen, und behauptet nun unter Anderem, daß die Pflanze sich deshalb nicht als Darstellungsobjekt der Plastik eigne, weil sie in der Erde wurzele. Diesen ziemlich einseitigen, jedenfalls aber sehr einfachen Gedanken drückt er nun folgendermaßen aus: „Was aus dem Kreise der Bildnerei ausgeschlossen bleibt, ist die Darstellung des vegetativen Lebens. Ein Baum, ein Strauch“ (nicht auch eine Blume?) „greifen mit dem Geflecht ihrer Wurzeln tief in die Muttererde hinein, klammern sich wie mit hundert Armen an den ernährenden Boden fest und welken dahin, wenn sie ihm entrissen werden. Schon aus diesem Grunde kann die Bildnerei die Pflanzengestalt nicht zum Gegenstand der Darstellung machen. Sie vermöchte ja doch nur ein Stück derselben zur Anschauung zu bringen und müßte sich eines wichtigen Theiles“ (nämlich der Wurzeln) „gänzlich enthalten; oder sie gäbe, wie es ihre Aufgabe ist, den vollen Organismus: dann aber schwebte die Pflanze mit ihrem Wurzelwerk in der Luft, fände keinen Standpunkt, keinen Halt, und machte, losgelöst von der Grundbedingung ihres Daseins, den traurigen Eindruck einer für das Herbarium getrockneten Pflanzenleiche“. —

Das klingt nun für den Laien sehr anmuthend, so lange er über die Tragweite dieser schönen Phrasen nicht nachdenkt. Thut er dies aber, so kommt er z. B. zu dem Schlufs, daß mithin *lüssen unplastisch* wären, weil sie nicht „den ganzen Organismus, wie es die Aufgabe der Plastik ist, wiedergeben“! — Ferner könnte er fragen, wie es denn mit den Früchten der Pflanze steht? Sollten diese nicht, da sie doch keine Wurzeln haben, sondern den ganzen Organismus darstellen, plastisch möglich sein? Warum sind nun aber Früchte wie andere Stilllebengegenstände, als Blumen, Schweinebraten, Fische, Rosinen u. s. w., zwar malerisch, aber nicht plastisch verwertbar? Und — könnte er weiter fragen — wie steht es mit der Verwerthung der Pflanze für die ornamentale Plastik, zu welcher sie bekanntlich das stärkste Kontingent an Motiven liefert? — Alle solche, gerade das innere Wesen der Plastik berührenden Fragen bleiben gänzlich unberücksichtigt. — Nach einer ähnlichen Erörterung über die plastische Verwerthbarkeit der Thierwelt, „weil sich hier jedes Einzelwesen frei vom Boden ablöst“ — die Auster scheint also der Verfasser zu den Pflanzen zu rechnen? — spricht er es „als Gesetz“ aus, daß „Alles, was nach eigenem Willen den Standort verändert, Gegenstand der Bildnerei“ sei; d. h. also: die Quintessenz des Plastischen, dieser so wesentlich in sich ruhenden Kunstdarstellung, liege darin, daß die Gegenstände ihrer Darstellung fliegen, schwimmen, laufen, springen können; ein sogenannter Tausendfüßler, Regenwürmer u. dergl. seien mithin plastischer als irgend eine Cactus- oder Palmenart.

4. Zu Nro. 23 (S. 50): *Denn Arroganz und Ignoranz im Bunde etc.*

Aus der ziemlich zahlreichen Reihe solcher Aesthetiker mag hier nur einer erwähnt werden, weil er sich am meisten — namentlich durch seine Wandervorträge — in den Vordergrund gestellt hat: L. Eckardt.

Derselbe hat eine *Vorschule der Aesthetik* herausgegeben, eine Sammlung von 20 Vorträgen, worin er als das *Ziel* und den *Inhalt* seiner philosophischen Betrachtung Dies aufstellt: „Das Weltall, von dem Gesichtspunkt des Schönen betrachtet, die Bedeutung der Kunst und die Gesetze ihrer Werke, das ideale Gestalten der Phantasie, der göttlichen wie der menschlichen“ — dies sei der Gegenstand. [Auch Kuhn — in seiner, in dieselbe Kategorie gehörenden Schrift *die Idee des Schönen* — phantasirt so vom *Kosmos*, in dem bekannten Doppelsinn von *Welt* und *Schmuck* (*κόσμος*)]. Bei dem *Schönen des Weltalls* mag beiden Verfassern etwa die Harmonie der Sphären und dergl. vorgeschwebt haben, im Uebrigen ist es ein ganz leerer, nichtssagender Begriff. Nun klingt es freilich, namentlich solchem phantastischen Schwulst gegenüber, prosaisch zu sagen, dafs das „Weltall“ allenfalls ein Objekt der astronomischen Forschung oder etwa der religiösen Mythe, nicht aber der Aesthetik sei. Denn was wissen oder auch nur sehen wir denn vom Weltall, wenn damit nicht etwa unsere Welt, die tellurische, gemeint ist?

Dieselbe Unklarheit haftet auch dem Begriff der „göttlichen Phantasie“ an. Bedeutet dieses Wort überhaupt irgend Etwas, so könnte das Produkt derselben nur die Natur sein, und gerade die Natur, d. h. die lebendige Wirklichkeit der Dinge, bildet den einzigen festen Gegensatz gegen die Kunst. Nun spricht freilich Eckardt von „religiöser Auffassung der Weltschönheit“, und dabei (nämlich nebenher) kann man sich denn allerdings denken, was man will. Freilich ist die Welt etwas Göttliches, die Natur auch, die Kunst auch, überhaupt Alles, auch das Böse und Häfsliche — denn Gott hat bekanntlich Alles geschaffen —, aber bringt uns dies einen Schritt weiter in der Erkenntniß Dessen, was das Schöne und die Kunst in ihrem eigenartigen Wesen ist? — Späterhin fühlt der Verf. sich gedrungen, das „Weltschöne, worin der „Gegensatz von Natur- und Kunstschönem aufgehoben“ (!) sei, näher zu definiren, indem er sagt: „Wir suchen ein Wort, welches Alles im „Kosmos, vom grofsen Himmelsgarten (!), seinen Sonnen und reisenden „Lichtwolken (!) bis zu unsern Sternen herab und vom Steine wieder „bis zum Menschen und zu seiner Geschichte aufwärts — zu entdeckende „Schöne umspanne . . .“ und dies gesuchte Wort findet der Verfasser in dem Ausdruck „Makrokosmos“, wobei er gar nicht merkt, dafs er dieses so bezeichnete Weltschöne in ganz tellurischem, ja spezifisch menschlichem Sinne fafst; denn jener „grofse Himmelsgarten“ erscheint doch nur dem anschauenden Subjekt als solcher, und was die „reisenden „Lichtwolken“ betrifft, so lehrt schon die Meteorologie, dafs die Wolken dem Dunstkreis unsrer Erde angehören. Sollte aber der Verf. noch etwas Höheres, „Makrokosmisches“, darunter verstehen, so bekennen wir, dafs uns dies allerdings zu hoch ist, gerade so wie die Lichtwolken der Phantasie des Hrn. Eckardt, die auch „reisen“, man weifs nicht wohin.

Solche Phantastereien erscheinen nun an sich zunächst zwar ziemlich unschuldig, wenn sie auch allerdings die Unklarheit, statt sie zu bekämpfen, nur fördern. Denn, wenn auch mit dem blofsen Phantasiren über ein Gedankenthema für den Gedanken selbst nichts gewonnen wird, so mag es doch so lange sein Genügen haben, als es sich bescheidenlich auf sich selber und seine Geistesgenossen beschränkt, d. h. ausserhalb des wahren inhaltvollen Denkens stellt. Allein es beschränkt sich eben nicht darauf, sondern befangen — wie dies in der Natur des Phantastischen liegt — in einer maafslosen Selbsttäuschung. läfst es sich beikommen, gegen das substantielle Denken einen Ton anzuschlagen,

dessen Ueberhebung die ernsteste Zurückweisung in die ihm gebührenden Schranken nothwendig macht. Wenn daher diese Schönrednerei die Miene annimmt, als fühle sie sich berechtigt, gegen das wirkliche Denken gleichsam Front zu machen, und es als „irriges“ widerlegen zu wollen, so dürfte dies letztere wohl die Frage nach solcher Berechtigung aufzuwerfen und die vorgebliche Widerlegung näher zu prüfen berechtigt sein.

Wenn z. B. Eckardt unternimmt, auf dem Raum von kaum zwei Seiten (18—19) Denker wie Schelling, Schiller, Solger, Hegel, Rosenkranz, Kuno Fischer, Vischer zu „widerlegen“, als ob diese alle auf falscher Fährte seien, während er selbst allein das Wesen entdeckt habe, dann hört, obgleich damit die Sache lächerlich zu werden beginnt, doch andererseits, wie man zu sagen pflegt, der Spafs auf. Den genannten Aesthetikern nämlich macht Herr Eckardt den Vorwurf, dafs sie ganz ungerechtfertigter Weise das „sogenannte Naturschöne (gegen „das Kunstschöne) herabgesetzt haben“; alle diese Leute, meint er, hätten „eine Auffassung der Naturschönheit, womit sich das Volksbewusstsein (!), „das richtige Urgefühl des Menschen, nie versöhnen werde.“

Aber es ist auch noch ein andrer Punkt, welcher ein völliges Ignoriren dieser Richtung nicht zulässig erscheinen läfst, nämlich die Motivirung der vorgeblichen Berechtigung solchen phantastischen Standpunkts. Der genannte Verf. polemisirt nämlich gegen die seiner Ansicht nach falschen Betrachtungsweisen der „Wissenschaft des Schönen“, indem er zunächst die Methode der Aristoteles, der Winkelmann, der Lessing, „weil sie ihre Betrachtungen an fertige Kunstwerke anknüpfen“, als unwissenschaftlich (!) bezeichnet, um dann die „eine entgegengesetzte Strafe einschlagenden“ spekulativen Aesthetiker, wie Hegel und Vischer, ebenfalls zu verwerfen, „weil sie von allem „gegebenen Schönen, von Natur und Kunst, vollkommen absehen und „in einer von allem Lebenden weit entlegenen Höhe eine abstrakte „Idee des Schönen erzeugen (!), und vor Allem die allgemeine Frage „lösen wollen: Was ist schön?“ — Solchem „Bauen von rein philosophischen Luftschlössern“ — ein Eckardt wirft einem Vischer das „Bauen von Luftschlössern“ vor! — „gegenüber müsse die Frage aufgestellt werden, ob denn die Idee, das blofse Gedankenbild, wirklich „das Erste, nämlich vor dem Geiste, der sie erzeugt, sei, die Idee des „Schönen vor dem Genius, der Schönes gestaltet und das Schöne denkt?“ — Auf diese geradezu kindische Verwechslung zwischen dem „Vor“ als zeitlicher und dem „Vor“ als begrifflicher Priorität gründet nun Herr Eckardt die Forderung, dafs man nicht von der „Idee des Schönen“, sondern vom „schöpferischen Genius“ ausgehen müsse (als ob der schöpferische Genius nicht selber ein Moment der Idee des Schönen sei), und endlich den Schlufs, dafs die spekulative wie die kritische Aesthetik als falsch und verkehrt zu verwerfen und an ihre Stelle die psychologische als die wahre zu setzen sei; mit andern Worten (S. 6): „Die Aesthetik „müsse gefafst werden als die Wissenschaft der Phantasie“. — — An diesem Punkte nun kann mit der Phantastik abgeschlossen werden. Denn es bedarf wohl kaum der Erinnerung daran, dafs die Phantasie, d. h. die Form der schöpferischen Thätigkeit des Künstlers, selbstverständlicher Weise einen Theil der ästhetischen Untersuchung zu bilden hat, und es stellt sich somit als Resultat der Charakteristik der Aesthetik des Herrn Eckardt Dies heraus, dafs sie, wenn auch nicht den Titel einer „Wissenschaft der Phantasie“, doch jedenfalls den einer Phantasie der Wissenschaft beanspruchen darf.

5. Zu Nro. 24 (S. 53): *Die dem phantastischen Schönrednerthum am nächsten stehende Klasse Populären Aesthetik auftritt.*

Von den Vertretern dieser Richtung wollen wir ebenfalls nur zwei Beispiele namhaft machen, um daran die seichte Weise solchen *populären Aesthetisirens* aufzuzeigen: Lemcke und Gervinus.

1. Herr Dr. Karl Lemcke, Docent an der Universität Heidelberg — also gewissermaßen dort Nachfolger Hegels — hat eine *Populäre Aesthetik* geschrieben, welche als ein Beispiel jener Popularität gelten kann, deren Wesen in Principienlosigkeit und eklektischer Oberflächlichkeit beruht. Was seinen Standpunkt betrifft, so ist es schon charakteristisch für ihn, daß er auf eine genaue Feststellung desselben verzichtet. Er bemerkt nämlich am Schluß des kurzen Vorworts, es sei zwar „Sitte, in der Vorrede den Standpunkt zu kennzeichnen, welchen man neben Andern oder Andern gegenüber einnimmt“, er möchte aber „dafür auf das Buch selbst verweisen“, und schließt damit, dass er „statt die bezüglichen Verschiedenheiten hervorzuheben, lieber den Lehrern der ästhetischen Wissenschaft wie Vischer, Carriere, Zeising, Semper, für die Belehrung danken will, welche er aus ihren Werken geschöpft hat“; eine Bemerkung, die so ziemlich auf das Eingeständniß einer kompilatorischen Verwerthung des von Andern verarbeiteten Gedankenmaterials herauskommt.

Was zunächst dem Buche den Charakter der Popularität verleihen zu sollen scheint, ist vor Allem ein durchgehender Mangel an systematischer Anordnung des Stoffs, welcher seinerseits auf der völligen Abwesenheit jedes Principis beruht. Weil nämlich bei dem Durcheinanderwerfen der Begriffe eine Prüfung des Gesagten gar nicht möglich ist, da jeder innere Maafsstab dafür fehlt, so kann sich der unkritische (populäre) Leser, unbekümmert um die begriffliche Richtigkeit Dessen, was ihm geboten wird, gleichsam wie auf sanften Wellen träumerisch durch das Buch hindurchschaukeln lassen. Vor Allem glaubt nun der Verf., den „populären Leser“ mit der Geschichte der Aesthetik bekannt machen zu müssen, was er auf wenig Seiten vollführt; auf welche Weise, das werden einige kurze Citate am besten kundgeben. Er erwähnt Baumgarten und die Philosophie der Zopfzeit, Winkelmann und Lessing, Kant, Schiller und Herder — natürlich ganz oberflächlich (alles auf kaum 2 Seiten) — und geht dann zur „Aufklärungszeit“ und der romantischen Reaction dagegen über. Von dieser meint er: „Das Mittelalter ward die Lösung. Vieles Gute wurde von dieser geistigen Fluth wieder empor- und angeschwemmt, aber auch viel gutes Land weggerissen oder verdorben. Ueber den Wust, die Abgeschmacktheit und den Unsinn, den sie mit sich führte, möchte man nicht selten ihre Nothwendigkeiten und ihre guten Folgen vergessen.“ Was in aller Welt, wird der Leser erstaunt fragen, kann er damit meinen, und besonders wen? Wer ist in der nachkantischen Philosophie hier als Vertreter des *Wusts*, der *Abgeschmacktheit* und des *Unsinn*s bezeichnet? Es sind — Schelling, Fichte, Hegel! — Eckardt ging wahrlich schon weit genug in seinem oberflächlichen Absprechen über die größten Geister des Jahrhunderts, in seiner miß- und darum unverständigen Opposition gegen dieselben: Herr Lemcke aber geht weit über ihn hinaus. Mit einer beneidenswerthen Frömmlichkeit der Sprache gießt er (immer für den *populären Leser*, den solch' Herabziehen in den Staub von einer Höhe, die sein schwindelnder Blick nicht zu erreichen vermag, natürlich

auf's Angenehmste kitzelt) seine Galle über diese Heroen des Gedankens aus, Denker, wie sie seit Aristoteles nicht auf der Erde erschienen und zu denen die deutsche Nation mit dankbarer Bewunderung aufblickt, und denen ein Herr Lemcke, wie man zu sagen pflegt, nicht die Schuhriemen aufzulösen würdig ist. (Vergl. im Uebrigen die Kritik des Lemcke'schen Buchs in der Deutschen Kunstzeitung 1870 No. 5. 6.)

2. Was zweitens Gervinus betrifft, so ist hinsichtlich seines Standpunkts zunächst als charakteristisch hervorzuheben, daß er sich selbst als den entschiedenen Vertreter des *wissenschaftlichen Laienthums* hinstellt. Er hat ein lehrreiches Buch *Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst* geschrieben, worin er (in der Widmung an Chrysander) ausdrücklich hervorhebt, daß er „über Musik nur als ein Laie spreche, dessen Interesse in dieser wie in jeder anderen Kunst nur auf die Kunst und durchaus und in keiner Weise auf die Technik und Wissenschaft gehe, von der er, sei es in dieser, sei es in den plastischen Künsten, so gut wie nichts verstehe.“ Wo er „je unternommen habe, über musikalische Gegenstände zu reden, habe er stets in einseitigster Strenge diesen einseitigen Laienstandpunkt der bloßen (!) Betrachtung des geistigen Gehaltes, der ästhetischen Bedeutung, des eigentlichen (?) Kunstwerthes, musikalischer Werke eingehalten. So thue er auch hier. Und er höre schon die geringschätzigen Rügen (gewiß!) dieser Einseitigkeit von Seiten der Kenner und Meister, denen er nur zu bedenken gebe, daß die bloße Möglichkeit, die bloße Neuheit eines solchen einseitigen Standpunktes nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden musikalischer Praxis unstreitig doch eine unendlich größere, eine säkularere Einseitigkeit von der anderen Seite beweist.“ —

Wie sich Gervinus eine Betrachtung des „eigentlichen“ Kunstwerthes ohne Kenntniß der Technik und der Wissenschaft möglich denkt, sagt er nicht; uns scheint dies ungefähr ebenso denkbar, als ob Jemand, der ein naturwissenschaftliches Werk schreiben will, erklärte, sein Interesse gehe nur auf die Natur, in keiner Weise aber auf die Thiere, Pflanzen u. s. f., ihre Eigenthümlichkeiten, kurz, auf das technische und wissenschaftliche Detail der Naturdinge und der Gesetze ihres Lebens, von denen er „so gut wie nichts verstehe“. Dergleichen Behauptungen lassen sich — sollte man glauben — rücksichtlich ihrer Einseitigkeit nun kaum noch überbieten; dennoch macht auch hier Gervinus noch einen Klimax möglich, indem er diese Einseitigkeit, deren er sich vollkommen bewußt ist, als Kriterium seines wissenschaftlichen Standpunktes aufstellt, d. h. als Motiv fürs eine Berechtigung, über Dinge, von denen er eingestandener Maassen nichts versteht, zu reden und dicke Bücher zu schreiben. Man wäre in der That versucht, in diesem ganzen Werke eine Mystifikation des Lesers zu vermuthen, widersprüche einer solchen Annahme nicht der Inhalt, der an feinen und sinnigen Bemerkungen reich ist, freilich aber auch wieder von grübstem Mißverständniß und plattester Mißkenntniß Zeugniß giebt.

Für uns ist hier zunächst das von Gervinus wohl zum ersten Mal unter Schriftstellern, die auf Wissenschaftlichkeit einigen Anspruch erheben, als berechtigt aufgestellte Princip des *Laienthums* nicht etwa bloß für den Genuß der Kunstwerke, sondern für die wissenschaftliche Kritik auf dem Gebiet der Aesthetik von Interesse, das Princip nämlich, auf das Zugeständniß hin, daß man „nichts von der Kunst „verstehe“, die Berechtigung zu gründen, besseren Rath nicht anzunehmen,

sondern — zu ertheilen. Indem Gervinus jene Lobrede auf den wissenschaftlichen Dilettantismus der bornirtesten Art durch die kuriose Zumuthung krönt, man „möge indessen bedenken, daß die blofse Neuheit, ja Möglichkeit (!) eines solchen einseitigen Standpunkts nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden der künstlerischen Praxis doch ein unendlich gröfsere, nämlich säkulare Einseitigkeit auf der andern Seite beweise“, so ist darüber nur zu sagen, daß damit jedem beliebigen korrupten Einfall, ja der fixen Idee eines Tollhänslers, ihrer „Neuheit“, ja „blofsen Möglichkeit halber“ ein Vorrecht gegen tausendjährige Erfahrung und wissenschaftliche Ueberzeugung eingeräumt wird. Hierüber ist wohl weiter nichts zu sagen.

Was nun die von solchem Standpunkt vorgebrachten Ansichten über ästhetische Dinge oder den positiven Inhalt seines Werkes, soweit er ästhetische Principienfragen behandelt, betrifft, so müssen wir auf die ausführliche Kritik desselben in der *Deutschen Kunstzeitung* (1869. No. 18—24, 28—30, 35, 36) verweisen, namentlich in Betreff des Gegenstandes, der ihn hauptsächlich beschäftigt, — der Musik, die er als eine *Nachahmung des Tons* definirt, und dabei sich in einer Weise auf Aristoteles beruft, worüber der alte Stagirite verwundert den Kopf schütteln würde.

6. Zu Nro. 25 (S. 53): *Die kritische Geschichte der Aesthetik ist . . . und ihrer genetischen Entwicklung.*

Die Behauptung, daß „eine objektive Charakterisirung der Standpunkte, als nothwendige Bedingung für die Gewinnung des wahren wissenschaftlichen Standpunkts, nur auf einer Kritik sämtlicher früheren Standpunkte in ihrem organischen Zusammenhange fußen könne, und daß folglich für die *Grundlegung* des Systems der Aesthetik eine kritische Geschichte dieser Wissenschaft ein wesentliches Moment bildet, beruht ihrerseits auf der Voraussetzung, daß eine *Geschichte der Aesthetik* möglich sei, oder genauer, daß sich in der Geschichte der ästhetischen Literatur eine Reihe von in solchem organischen Zusammenhange stehenden Ansichten nachweisen lassen, daß sie als nothwendige Stufen in der Entwicklung des ästhetischen Bewußtseins selbst zu erkennen sind. Diese Frage, welche nur durch die Kritik der Geschichte der Aesthetik selbst zu beantworten ist, wird von Vischer von vorn herein verneint, indem er zwar nicht die Nothwendigkeit einer Kritik der in der Geschichte auftauchenden ästhetischen Ansichten für die Begründung des Systems leugnet, die Geschichte derselben aber nur im Sinne einer wesentlich zusammenhangslosen Aufeinanderfolge von Aussprüchen ästhetischer Natur auffasst. Ueber seine Gründe und die Widerlegung derselben vergl. im Text § 65. 1. (S. 1045.) und Schlufsbetrachtung (S. 1128 ff.)

7. Zu Nro. 26 (S. 57): . . . *der vollständigste ist, welcher bis jetzt angestellt wurde.*

Die Geschichte der Aesthetik, welche in unserem System als ein nothwendiges Faktor der Grundlegung desselben erscheint, hat bisher, auch von den spekulativen Aesthetikern neueren Datums, nur geringe Berücksichtigung erfahren. J. Weiße nimmt gar nicht davon Notiz, Hegel nur ganz flüchtig, nämlich in der Einleitung zu seiner *Aesthetik*, wo er sagt (S. 72), er wolle „das Geschichtliche von dem Uebergange

„(der Reflexionsbetrachtung zur spekulativen) kurz berühren, weil damit „die Standpunkte näher bezeichnet sind, auf welche es ankommt und „auf deren Grundlage er fortbauen“ wolle. Er wenigstens erkennt also die Nothwendigkeit der Geschichte der Aesthetik für die Feststellung des Standpunkts überhaupt an, wenn er dieser Forderung auch nur in sehr aphoristischer Weise Rechnung trägt. Er geht nämlich nur bis auf Kant zurück und charakterirt dann nach einander die Standpunkte Schiller's, Schelling's, der beiden Schlegel, die er mit großer Strenge und beißender Satyre behandelt, Fichte's, Solger's und Tieck's. Was er über dieselben sagt, ist ebenso tief wie wahr, aber es ist doch mehr in der Weise einer beiläufigen Charakteristik als in der einer zusammenhängenden kritischen Betrachtung vorgebracht. — Vischer endlich nimmt nun zwar in seiner Aesthetik in ausgedehnterem Maasse Rücksicht auf die Geschichte der Aesthetik oder vielmehr auf die verschiedenen Aesthetiker, allein, da er sie nicht im Zusammenhange behandelt, sondern nur einzeln, nämlich da, wo der betreffende § gerade die Gelegenheit bot, die Wahrheit seines Inhalts durch die kritische Niederlegung der entgegenstehenden Ansichten zu messen, so geht er darauf nur in die jedem § beigefügten kritischen Erörterungen ein; eine Form der Darstellung, über die wir uns bereits in der vorigen Note ausgesprochen haben. Diese Zerspaltung und Wiederineinanderflechtung des dialektischen und historisch-kritischen Elements der philosophischen Deduction ist bei Vischer sowohl für die organische Einheitsgestaltung des ersten wie für die klare und zusammenhängende Entwicklung des zweiten Moments ein absolutes Hinderniß gewesen.

Ehe wir derjenigen Bearbeiter der Geschichte der Aesthetik erwähnen, welche dieselbe zum Gegenstande einer in sich abgeschlossenen selbstständigen Forschung gemacht haben, mag hier zuvor ein kurzer Rückblick auf die Literatur dieses Gebiets gegeben werden. Zimmermann (in seiner, in mancher Beziehung verdienstlichen *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858. W. Braumüller) erwähnt eines zu Regensburg 1799 erschienenen *Entwurfs zur Geschichte und Literatur der Aesthetik* von Koller, den er aber nicht gelesen hat. Sodann hat Solger in seinen *Vorlesungen über Aesthetik*, (herausgegeben von Heyse, Leipzig 1829) einen kurzen Abriss der Geschichte der Aesthetik, sowie in seinem *Erwin* eine Kritik seiner Vorgänger gegeben; ebenso Schleiermacher in seinen *Vorlesungen über Aesthetik* (herausgegeben von Lommatzsch. Berlin 1842). Außerdem ist etwa noch Zeising zu nennen, welcher theils in seinen *Aesthetischen Forschungen*, sowie in seiner *Neuen Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers* (Leipzig 1852) auch die Geschichte der Aesthetik berücksichtigt. In der außerdeutschen Literatur ist noch weniger anzuführen, eigentlich nur Pictet, welcher in seinem Buche *Du beau dans la nature, l'art et la poésie* (Paris 1856) eine Art geschichtlicher Zusammenstellung von ästhetischen Theoremen liefert, die aber weder einen historischen noch einen kunstwissenschaftlichen Werth besitzt; während Cousin in seinem Werke *Du vrai, du beau et du bien*. (Paris 1857) nur auf die platonischen Ansichten vom Schönen Bezug nimmt. Neben jenen allgemeineren, wenn auch immerhin nur gelegentlichen Betrachtungen der geschichtlichen Entwicklung der Grundbegriffe giebt es nun noch eine große Anzahl monographischer Abhandlungen und Werke über einzelne Gebiete der Geschichte der Aesthetik, von denen in Betreff der ästhetischen Ansichten im Alterthum das gediegene Werk Ed. Müller's *Geschichte der*

Theorie der Kunst bei den Alten 2 Bände (Breslau. Jos. Max et Co. 1834. 1837.) nicht nur das bedeutendste, sondern bis jetzt überhaupt einzige ist. Denn Hildebrand's Buch *Aesthetica literaria antiqua classica* ist nur ein schwacher und ganz unkritischer Versuch, die wesentlichsten Aussprüche über ästhetische Fragen im Alterthum zusammenzustellen, während Teichmüller's *Die Poetik des Aristoteles* sich nur mit Aristoteles, wenn schon in sehr ausführlicher Weise, beschäftigt.

Einzelne Erörterungen über die Aesthetik der Alten finden sich ferner in denjenigen Werken, welche entweder die Geschichte der Philosophie überhaupt oder doch die der Philosophie des Alterthums im Besondern behandeln — unter denen der letzteren Art sind als von Wichtigkeit besonders die Werke von Ritter, Brandis und Zeller zu nennen —; endlich in einigen Specialwerken, welche die philosophischen Systeme einzelner alten Philosophen darstellen, wie C. F. Hermann's *Geschichte und System der platonischen Philosophie*, Biese's *Philosophie des Aristoteles*, Ruge's *Platonische Aesthetik*, Egger's *Essay sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (Paris 1849), Bernays' *Grundzüge der verlorenen Abhandlungen des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie*. (Breslau 1857), Spengel's *Ueber die κατὰ τὴν τῶν ποιημάτων. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles* (München 1859), sowie die trefflichen Abhandlungen Ad. Stahr's zu *Aristoteles' Poetik* in den Halleschen Jahrbüchern S. 1664 ff., seine *Einleitung zur Uebersetzung der Poetik* (Stuttgart Kraus & Hoffmann 1860) und seine Schrift *Aristoteles und die Wirkung der Tragödie* (Berlin 1859); ferner Reinkens, „Ueber die „Katharsis des Aristoteles“ (Breslau 1870); Creutzer's *Plotinus Buch über die Schönheit* (Heidelberg 1814) und Lindeblad's *Plotinus de pulcritudine* (Lundae 1830). Dies ist, wenn man etwa noch Herrmann's *Aristoteles de arte poetica* und H. Metz's *Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten*, endlich Lotheisen's „Cicero's Grundsätze und Beurtheilung des Schönen“ (Brieg 1825 Gymnasialprogramm.) hinzufügt, so ziemlich Alles, was an Schriften über die Aesthetik der Alten zu erwähnen wäre.

Von Kritikern über Aesthetik ist besonders Danzel zu nennen. Von ihm gehören namentlich hierher seine Abhandlung *Ueber die Aesthetik der Hegel'schen Philosophie* (Hamburg 1844), sowie *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe* (in Fichte's *Zeitschrift für Philosophie und spekulative Theologie*. 1844. XII. 2. S. 201 ff. 1845. XIV. 2. S. 161 ff. XV. 2. S. 192 ff.)¹⁾

Alle diese Werke und Abhandlungen genügen jedoch dem Begriff einer allgemeinen Geschichte der Aesthetik schon deshalb nicht, weil sie sich nur mit einzelnen Theilen derselben beschäftigen, abgesehen von sonstiger Unzulänglichkeit oder Vortrefflichkeit des Geleisteten. Das erste vollständige und bis jetzt, weil es das einzige ist, noch zu Recht bestehende Hauptwerk ist das oben erwähnte von Robert Zimmermann, welches mit nicht zu verkennender Sorgfalt den geschichtlichen Stoff in seiner ganzen Mannigfaltigkeit gesammelt und gedanklich verarbeitet hat. Dennoch ist dies Werk eigentlich keine kritische Geschichte der Aesthetik, sondern mehr eine von einem bestimmten Standpunkt aus, nämlich dem des Formalismus, sich äußernde fortlaufende Kritik über die Ansichten der Aesthetiker; eine Kritik, die entweder zu keinen oder

¹⁾ Die kritischen Abhandlungen Danzel's sind gesammelt und herausgegeben von O. Jahn. Leipzig 1858.

nur zu einseitigen Resultaten führt. Da der Verf. außer dieser *Geschichte der Aesthetik* selbst noch eine *Aesthetik als Formwissenschaft* herausgegeben hat, so wird in unserer Geschichte der Aesthetik dieser sein Standpunkt und damit auch jener Mangel in seiner Bearbeitung der Geschichte dieser Wissenschaft zur Erörterung gelangen. Nur dies mag hier im Einzelnen noch erwähnt werden, daß Aussprüche wie der (Vorrede p. X), daß „zum Glück der Einfluß der Theorie auf die ausübende Kunst in der Regel geringer als umgekehrt die Einwirkung der Werke der letzteren auf die Ausbildung der ersteren“ sei, sowie die ziemlich vorurtheilsvolle Auffassung des wahren Wesens der spekulativen Philosophie, welche letztere er für die „entnervende Verflachung, welche sie in der Kritik erzeugte“, verantwortlich machen will, die Sympathie des denkenden Lesers für seine Betrachtungsweise um so weniger zu erregen geeignet sind, als sich seine eigene Kritik weder durch besondere Tiefe noch durch Klarheit auszeichnet.

Wenn wir uns aus dem angedeuteten Grunde vor der Hand mit diesen Bemerkungen über Zimmermann's Bearbeitung der *Geschichte der Aesthetik* begnügen müssen, so wäre uns eine solche Beschränkung in Betreff des neuesten, das Gebiet behandelnden Werkes, nämlich der *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* von Hermann Lotze (München. Literarisch-Artistische Anstalt von J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1868) eigentlich aus gleichem Grunde nicht gestattet. Da indessen sein Werk einen Anspruch auf objektive Begründung der darin ausgesprochenen Ansichten um so weniger erheben kann, als die ganze Darstellung mehr in der schönrednerischen Form eines geistreichen Eklekticismus auftritt, und obnehin Einzelnes später darüber, im Anschluß an die Aesthetik Herbarts gesagt werden wird, (s. unten Kritische Notiz zu Nro. 556) so müssen wir auch über diesen neuesten Geschichtsschreiber der Aesthetik an dieser Stelle eine eingehendere Charakteristik uns versagen.

8. Zu Nro. 26 (S. 57): . . *Konstante Fortschritt, welcher das ewige Naturgesetz des Geistes ist.*

Zimmermann bemerkt von seinem Standpunkt eines abstrakten Formalismus aus in seiner *Geschichte der Aesthetik* (S. 781), daß „die sogenannte historische Kritik der vollendete Gegensatz der (nämlich Herbart'schen) ästhetischen“ sei, und setzt zur Erläuterung hinzu: „Während diese (die ästhetische Kritik) sich nur an das Bild, unbekümmert um dessen Resultat (?) wendet und darüber leidenschaftslos ihr Urtheil fällt, heftet jene sich an die Existenz und weckt dadurch zugleich Zu- oder Abneigung. Das Dasein des Werkes ist ihr eigentliches Problem, nicht das So- oder Anderssein; und statt wie diese zu beweisen, daß das für klassisch erklärte nicht anders habe sein-sollen, begnügt die historische Kritik sich darzuthun, daß es nicht anders habe sein können. Ihr Wesen ist *historisches Begreifen*, das Wesen der ästhetischen Kritik *ästhetisches Beurtheilen*. Diese vergift den Künstler über dem Werke, jene das Werk über seinem Ursprung“. Hiegegen ist, abgesehen von der schiefen Auffassung der *historischen Kritik*, nur dies zu sagen, daß, wenn das *Beurtheilen* kein *Begreifen* ist und nicht auf ihm beruht, es eben nur ein subjektives, mit Vorurtheilen behaftetes Urtheilen ist. Sondern die Wahrheit liegt auch hier, nicht in der Mitte zwischen beiden Gegensätzen, sondern in ihrer Einheit. Der absolute (nicht abstrakte) Werth eines Kunstwerks liegt darin, daß es als Produkt zweier Faktoren

begriffen wird, deren einer die objektive Idee, der andere der schöpferische Geist des Künstlers ist. Wäre nur das *Soll*, gleichsam der ästhetische Imperativ, das berechtigte Kriterium, so ist doch zu fragen, woher denn der Philosoph den Inhalt dieses *Solls* nimmt. Wie er sich bei der philosophischen Betrachtung der Natur doch zunächst den Naturobjekten, denen keines seinem *Soll* völlig entspricht, gegenüberbefindet und aus ihnen erst den Inhalt des *Solls* abstrahirt, also einzig aus der *geschichtlichen* Existenz der Natur den Begriff derselben in seiner konkreten Mannigfaltigkeit schöpft — sonst müßte er sich lediglich mit dem inhaltsleeren Begriff der *Natur* als abstrakten Gegensatzes zum Geist begnügen —: so verhält er sich auch zu dem Kunstwerk und zu dem Reich des Schönen überhaupt. Der Gedanke, daß die begriffliche Genesis einer konkreten Sphäre sich zugleich als ihre geschichtliche Genesis offenbare und umgekehrt — mag man dies nun *historische* oder *idealistische* Kritik nennen, wir können beides nicht von einander trennen — ist das wahre Wesen der philosophischen Spekulation; und dieser Gedanke, weit entfernt einen unvermittelten Widerspruch gegen die *ästhetische* Kritik zu bilden, enthält vielmehr diese als wesentliches Moment in sich und ist somit die wahrhafte Aufhebung jenes von Zimmermann künstlich konstruirten Gegensatzes, in welchem nur das Eine richtig ist, daß Das, was er *ästhetische Kritik* nennt, in der Einseitigkeit des Gegensatzes verharrt.

Es ist daher zwar wahr, daß der abstrakte Formalismus der Herbart'schen Aesthetik „den Künstler über dem Werke vergift“ — und das ist eben ihre Einseitigkeit —, nicht aber ist es wahr, daß die spekulative Aesthetik „das Kunstwerk über seinem Ursprunge vergäse“; im Gegentheil: es liegt ja gerade — wenn es denn doch historische Kritik sein soll, was die Spekulation charakterisirt — in der Natur der geschichtlichen Betrachtung, nach der Entwicklung, d. h. nach dem wahren Wesen des Werkes zu forschen. Man sieht also, daß Zimmermann am Schlusse seines Satzes mit sich selbst in Widerspruch geräth und gerade als Resultat seines Beweises hinstellt, was er widerlegen wollte. Daß solche schiefe Auffassung des Wesens der *Aesthetik* nothwendig zu den allerdürftigsten Konsequenzen führen mußte, sobald sich der abstrakte Formalismus dem realen Gebiet der Künste selbst gegenüberfand, zeigt z. B. die vollkommen mißverständliche Gliederung der Künste selbst. Auf welche jedem Verständniß der Künste hohnsprechende Weise der „strenge Denker in Betreff der Scheidung des reinen Schönen von „allen dasselbe begleitenden und das Gemüth des Beschauers in „Anspruch nehmenden Zusätzen“ (Zimmermann S. 793 ff.) beispielsweise die Künste gliedert, davon wird später (Nro. 550) die Rede sein. Die bloße Thatsache, daß der abstrakte Formalismus in seinen praktischen Konsequenzen zu solchen nicht nur trivialen, sondern dem eigentlichen Wesen des Künstlerischen und auch des Schönen durchaus widersprechenden Resultaten gelangt, giebt einen hinlänglichen Werthmesser für die Wahrheit seines Principes und die Zulässigkeit seiner Anwendung auf die konkreten Gebete des Geistes. Wenn dieser Formalismus also sich selbst als *Realismus* bezeichnet, so ist dabei zu bemerken, daß in ihm nichts weniger zur Geltung kommt als das wahrhaft Reale, weil dies, sofern eins den Inhalt des Andern bildet, mit dem wahrhaft Idealen stets zusammenfällt. Auf Jeden, der den substanziellen Reichthum der vom Idealismus erarbeiteten Gedankenresultate mit der Dürftigkeit der formalistischen Resultate des Herbartianismus zu vergleichen im Stande ist, machen solche Einwürfe einen wunderlichen Eindruck.

9. Zu Nro. 28 (S. 68): . . . zur konkreten Wahrheit des spekulativen Gedankens sich erhebt.

Zimmermann, mit dem, als erstem und bis jetzt einzigem Verfasser einer *Geschichte der Aesthetik* — denn Lotze kommt hier kaum in Betracht, da seine Geschichte einestheils nur die deutsche Aesthetik behandelt, andernteils kaum auf den Titel einer, sei es kritischen sei es pragmatischen, Geschichte, im strengeren Sinne des Worts, Anspruch machen kann — wir uns hier neben dem trefflichen E. Müller ausschließlich zu beschäftigen haben werden, hat es versäumt, nach einem solchen Gesetz des inneren Entwicklungsganges, wie er sich in der Aufeinanderfolge der geschichtlichen Perioden widerspiegelt, überhaupt zu forschen, geschweige denn es näher zu bestimmen; sondern bei ihm liegt die Periodeneintheilung als ausdrückliches Schema lediglich in dem Inhaltsverzeichnis ausgesprochen. Indem er sein Werk in vier Bücher theilt, räumt er der antiken Aesthetik von vorn herein nur die Bedeutung einer *Vorstufe* ein und lässt die eigentliche Geschichte der Aesthetik, weil sie hier zuerst in der Form eines Systems auftritt, mit Baumgarten beginnen, wobei dann freilich unerklärt bleibt, wie die Aesthetik trotz des rücksichtlich des Inhalts bedeutenden Fortschritts, wie er sich in Lessing offenbart, wieder in Systemlosigkeit zurückfallen konnte. Hier sieht man recht deutlich, wie innerhalb des Formalismus als solchen durchaus kein substantielles Begreifen möglich ist. Von Baumgarten ab zerfällt nun für Zimmermann die Geschichte der Aesthetik in drei Abschnitte, wovon der erste bis Kant, der zweite bis Hegel reicht. Gegen die *Aesthetik des Idealismus* des letzteren Philosophen gehalten, erscheint ihm dann als die höhere Stufe natürlich die *Aesthetik des Realismus*, zu der er sich selbst, als Schüler Herbart's, bekennt. Auf dieser Stufe hat nun die Aesthetik die Bedeutung einer „reinen Formwissenschaft“ angenommen; ein Begriff, dessen Werth sich später ergeben wird. — Diese, vorläufig eine Kritik Zimmermann's bei Seite lassende, Note sollte nur zur Information des Lesers dienen und die Verschiedenheit in der Auffassungsweise des geschichtlichen Entwicklungsganges seitens des genannten Philosophen von der des Verfassers andeuten. Nur dies Eine ist allerdings zu betonen, dass Zimmermann eine Einleitung in die Geschichte nicht für nöthig hält, wodurch etwa der allgemeine Gang hätte angedeutet werden können, sondern sofort auf der ersten Seite mit Plato beginnt. Im Uebrigen werden wir nur selten auf Zimmermann kritisch eingehen können, da namentlich seiner Darstellung der antiken Aesthetik eine eigentlich organische Entwicklung mangelt und er ausserdem Alles durch die Brille seines *Formalprinzips* betrachtet.

10. Zu Nro. 29 (S. 70): . . . dies völlige, für unsre moderne Anschauung höchst auffällige Auseinanderfallen der Kunstproduction und der Kunstkritik im Alterthum u. s. f.

Auch der einsichtsvolle E. Müller ist in dieser Einseitigkeit befangen. Im Eingange zum 5ten Abschnitte seiner vortrefflichen *Theorie der Künste bei den Alten* (II. S. 285), welcher die Zeit vom 2ten Jahrhundert nach Christi behandelt, spricht er zunächst seine Verwunderung darüber

aus, daß „die Kunsttheorie eines Zeitalters, bei aufmerksamerer Betrachtung, sich nicht in dem Grade abhängig von dem Zustande der Kunst in demselben zeige, wie man dies wohl Anfangs zu glauben geneigt sei“, und konstatiert dann: „Zu der Zeit, als ein Phidias eben mit den großartigsten Werken der bildenden Kunst hervorgetreten war, mit Werken, deren Ausdruck der Majestät der Götter, ja des höchsten Gottes nach dem Urtheil Quintilians, der aber nur dem herrschenden Gefühle Worte gegeben zu haben scheint“ (hier haben wir also die Kraft des kritischen Instinkts im Volksbewußtsein), „vollkommen gleich kam, . . . damals, als in der Gruppe der Niobiden ein Werk von dem reinsten, edelsten tragischen Pathos sich den Augen der Griechen enthüllte und die heitere Muse eines Sophokles ihre unsterblichen Gesänge ertönen liefs, zu eben dieser Zeit wagte Plato die Kunst für eine Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, Kolossalbilder, wie das des olympischen Jupiters, für leere Truggestalten, die mit der Trugrednerei der Sophisten zu vergleichen wären, die tragische Kunst für einen Zunder der weiblichen Lust am Weinen und Klagen zu erklären und so der gesamten Kunst seiner Zeit das Todesurtheil zu sprechen, während Aristoteles, obwohl dem Zeitalter eines schon weniger idealen Kunststils angehörend, die Würde der Kunst in den ehrendsten Ausdrücken anerkannte . . .“ u. s. f. —

Noch stärker tritt dann diese Differenz im Zeitalter des Plotin auf, wie Müller nachweist und daraus den Schluß ziehen zu wollen scheint, daß die rechte Einsicht in das tiefere Wesen der Kunst immer erst dann gewonnen werde, wenn — und dadurch daß — die Künste selbst in Verfall gerathen, sowie daß diese gewonnene Einsicht gar keinen Einfluß auf die Kunst selbst ausübe. Diese Bemerkung ist, wenigstens für das Alterthum, richtig, allein die Gründe dieser Erscheinung werden von Müller nur nach dem Schein eines äußerlichen Kausalnexus, dem sie nämlich widersprechen, also bloß verständig beurtheilt, nicht nach ihrem inneren Wesen erfasst. Es kann daher nicht auffallen, wenn er später in dem Rückblick auf die Gesamtentwicklung der antiken Kunsttheorie am Schluß seines Werkes (S. 340) geradezu in Widerspruch mit dieser Bemerkung geräth, indem er den Verfall der Kunsttheorie dem Verfall der Kunst beimisst. Er sagt nämlich: „Die Kunsttheorie des Alterthums mußte untergehen mit der Kunst“¹⁾ (oben hatte er richtig gezeigt, daß die eigentliche Kunsttheorie sich erst mit dem Verfall der Kunst zu ihrer eigentlichen Höhe erhob), „deren Flammen ihr Leben und Wärme mittheilten“ (die Kunst-Werke bleiben ja aber doch für die Kunsttheorie bestehen!), „sie mußte mitverschüttet werden bei dem schauerlichen Sturze, der im vierten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung den stolzen Bau der antiken Welt“ (überhaupt) „zertrümmerte.“ — Dies ist nämlich der einzig wahre Grund: Die antike Kunsttheorie ging unter, weil die Antike überhaupt, nicht bloß die Kunst der Antike, unterging. Gleich darauf widerspricht nun Müller diesem Widerspruch selbst wieder in den Worten: „Aber während die Kunst selbst, nicht die bildende allein, sondern ebenso die in Rede und Schrift, allmählig ihrem Untergange sich näherte, während hier ein langsames Dahinwelken dem gänz-

¹⁾ Noch schärfer und einseitiger drückt er diesen Gedanken in der Einleitung (Bd. I. S. 3) aus, indem er sagt: „Eine großsinnige Kunsttheorie aber, kann sie aus der ersterbenden oder gar erstorbenen Kunst hervowachsen?“ Dies ist also gerade das Gegentheil von Dem, was Vischer meint. (s. u.)

„lichen Absterben vorausging und es vorbereitete, mußt die Kunstlehre „noch kurz vor ihrem Untergange Blüthen treiben, die, wie wir uns so eben überzeugten, eher die „schönste Entwicklungszeit als „Untergang und Absterben zu weissagen schienen“.

So stehen wir also vor einem Räthsel? Nicht, wenn, statt des bloß verständigen Auseinanderhaltens der beiden Seiten, die so als in einem willkürlich vorausgesetzten Parallelismus gefaßt werden, sie vielmehr in ihrer Wahrheit, nämlich als zu einander sich negativ verhaltende Momente, begriffen werden. Diese Stellung der instinktiven Praxis zu der reflektirenden Theorie hat auch Vischer mit den Worten: „Was in Gedanken als ein Ganzes auferstehen soll, muß in der Wirklichkeit abgeblüht sein“, ausdrücken wollen, obgleich er diesem Ausspruch eine zu weit reichende Bedeutung verleiht. — Aber eine andere Bemerkung Müller's, welche doch wieder für sein inniges Verständniß des eigentlichen Wesens des Alterthums ein werthvolles Zeugniß liefert, ist die, daß sich in der Auffassungsweise des Plotin — gleichsam als ein Symptom des nahenden Bruchs der antiken Welt — bereits ein „Hinausragen des „Kunstgedankens über die Kunstform“ ankündige, womit, wie er ausdrücklich hinzusetzt, eigentlich der Boden des Alterthums bereits verlassen sei. In der That reicht der Geist Plotins, obwohl er noch mit allen Wurzelfasern in der Antike haftet, mit seinen Gedankenblüthen doch gleichsam vorahnend schon in die neue Zeit hinein. Es ist, als ob ein vorzeitig verirrter Strahl von der Morgenröthe der modernen Spekulation in ihm gezündet, der dann freilich wieder in der langen Dämmerung des Mittelalters mit ihrer Verwirrung und Zerstörung erlosch, um die letzten Spuren der Verwesung des Alterthums zu vertilgen und den Boden, wenn auch mit Blutströmen gedüngt, für den Saamen einer neuen Zeit empfänglich zu machen.

11. Zu Nro. 31 (S. 73): . . . weil die nachahmende Kunst nichts Zweckmäßiges schaffen könne. . . .

Daß auch heutigen Tages bei gewissen Nationen hinsichtlich des eigentlichen Wesens der Kunst noch ein ähnlicher Standpunkt eingenommen wird, geht schon aus der Thatsache hervor, daß Das, was wir Deutschen schlechtweg „Kunst“ in der specifischen Bedeutung dieses Worts nennen, bei den Franzosen und Engländern nicht ohne den Zusatz *beau* oder gar *fine* verständlich ist. *Beaux-arts* und *finer-arts* sind die Künste im Gegensatz zum Gewerbe. *Art* schlechtbin umfaßt alles Handwerkliche, ja Industrielle, ebenso wie nach anderer Seite hin *philosophy* das Mechanische. Schon Hegel hat sich über den Mißbrauch des Worts *philosophy* bei den Engländern lustig gemacht, indem er nachweist, daß Thermometer und Barometer bei ihnen als *philosophische Instrumente* gelten und selbst ein Minister von einer *philosophischen Methode der Ackerbebauung* redete. Als Belag für den Mißbrauch des Worts *art* kann das Citat eines Berichts über eine gegen Ende 1870 stattgefundene Sitzung des londoner Kunstvereins (*society of art*) hier seine Stelle finden. Es heißt darin: „In der jüngsten Sitzung der londoner *Society of Arts* verlas Herr Silber eine Abhandlung über eine neue Methode, Städte, Fabriken und Wohnhäuser vermittelst vegetabilischer oder Mineralöle zu beleuchten. Die Methode bezweckt, von einem mehrere Gallonen Oel fassenden, unter dem Dache des Hauses angebrachten „Reservoir das Oel durch Röhren (wie dies mit dem Wasser geschieht) über das Haus zu verbreiten.“

12. Zu Nro. 34 (S. 80): . . . *dafs die Begriffe des Schönen und Künstlerischen (bei Plato) gänzlich auseinanderfallen.* . . .

Dieser Punkt wird weder von Ruge noch von Zimmermann hinlänglich hervorgehoben, während Zeller (*Geschichte der Philosophie des Alterthums*) und Brandis ihn wenigstens andeuten, ohne indess auf die tieferen, in seiner Grundanschauung liegenden Motive zurückzugehen. Was Zimmermann betrifft, so geht er sogar in seiner Verkenennung der schiefen Auffassung des Schönen seitens Platos soweit, die in dieser Fassung des Schönen selbst liegenden Widersprüche als verschiedene Seiten desselben erklären zu wollen. Zwar charakterisirt er den platonischen Standpunkt (S. 5) im Allgemeinen richtig dahin, dafs „die beinahe ausschliessliche Würdigung des Schönen aus dem ethisch-politischen Gesichtspunkt der hervorstechendste Charakterzug der platonischen Lehre vom Schönen und von der Kunst“ sei. Letzterer Zusatz verschiebt indess schon die Richtigkeit des Satzes, weil er die Vorstellung erregt, als ob Plato dem Schönen und dem Künstlerischen vom ethisch-politischen Standpunkt denselben Werth beimesse, was er so wenig thut, dafs sie bei ihm gerade als Gegensätze auseinanderfallen. Er fährt fort: „Nicht unabhängig für sich ziehen beide“ (im Gegentheil: ganz unabhängig von einander), „sondern das Schöne nur insofern als es das Wahre und Gute, die Künste nur in sofern als sie den Staat berühren, seine Aufmerksamkeit auf sich, und beide erscheinen demnach im Ganzen seiner Philosophie nur von untergeordneter Bedeutung“. Indem so Zimmermann den begrifflichen Widerspruch zwischen dem Schönen und dem Künstlerischen im Plato zu verwischen versucht und dadurch selbst mit sich in Widerspruch geräth, stellt er dann weiter, indem er das Künstlerische fallen läfst, den noch viel vergeblicheren Versuch an, die Widersprüche in dem platonischen Schönen für sich als die verschiedenen Seiten des Begriffs zu erklären, in denen man „eine gewisse Rangordnung wahrnehmen könne“. Diese Rangordnung erscheint aber als eine sehr ungewisse und unklare. Er sagt, dafs man „sie“ (nämlich dem Wortlaut nach beide: das Schöne und die Künste, dem logischen Zusammenhange nach aber nur das Erstere) „an keinem Orte der platonischen Schriften gesammelt finde, dagegen an den verschiedensten zerstreut, in gröfserer Ausführlichkeit im *Philebos*, im *Phädrus*, im *Gastmahl* und in den *Büchern vom Staate*. Die genannten Dialoge“ (sagt Z.) „ergänzen einander, denn in jedem derselben behandelt er eine andere Seite des Schönheitsbegriffs, und wir können in denselben eine gewisse Rangordnung wahrnehmen. So schildert er im *Philebos* vom psychologischen Standpunkt aus die subjektive Seite des Schönen, dessen Eindruck auf den ausserhalb befindlichen Beschauer; in den *Büchern vom Staate* dagegen vom metaphysischen Standpunkt dessen objektive Seite, das Schöne an sich, das den Eindruck hervorruft; im *Phädrus* und im *Gastmahl* aber das vereinigende Band, die Liebe zum Schönen und die Sehnsucht nach Vereinigung mit demselben, welche eine Folge zugleich des subjektiven Genusses und der Alles überwältigenden Macht des schönen Gegenstandes ist.“

Dies klingt zwar sehr plausibel; wie wenig es aber in Wahrheit haltbar ist, geht schon aus dem logischen Fehlschluss in den letzten Worten hervor. Hier wird nämlich die *Liebe* als die Einheit des subjektiven Genusses, was vorhin „Eindruck auf den Beschauer“ genannt

wurde, und der (wohl also objektiven) „Macht des schönen Gegenstandes“ bezeichnet. Allein diese Macht ist doch nicht, wie man nach der vorhin gegebenen Erklärung folgern müßte, „das Schöne an sich“ im Gegensatz zu seiner Beziehung auf ein Subjekt, sondern bezeichnet wieder nur den *Eindruck* auf den Beschauer, d. h. nicht die objektive, sondern dieselbe subjektive Seite, nämlich seine Beziehung auf den Genießenden. Oder aber, wenn wir das *Schöne an sich* als das den Eindruck bewirkende gelten lassen, so ist dieser Eindruck im Subjekt oder das Schöne in der Vorstellung nicht mehr das Schöne, sondern eben schon die Erkenntniß davon und die Lust daran, d. h. die Liebe, also das vorgeblich beide Seiten vereinigende Band. Denn hoffentlich faßt Z. die platonische Liebe nicht im Sinne eines auf den materiellen Besitz gerichteten Begehrens. Wie wir also auch die Sache betrachten mögen: die vorgebliche Trennung der beiden Seiten und ihre Einbeit in der Liebe fällt durchaus in Nichts zusammen. Zwar führt Z., indem er jene vorgebliche Doppelseitigkeit als ein *Wechselverhältniß* faßt, dessen „vollständige zusammenhängende Darstellung aber in den genannten wie „in den übrigen Gesprächen Platos vergebens gesucht werde“ — sehr begreiflich, da ihm diese Vorstellung von Z. nur untergelegt wird — dies noch weiter aus, ohne aber einen neuen zwingenderen Grund beizubringen. Seine ganze folgende, theils aus seitenlangen, den betreffenden Inhalt der Dialoge wiedergebenden Uebersetzungen, theils aus gelegentlichen, stets auf einen Erklärungsversuch der Unklarheiten und Widersprüche gerichteten Reflexionen bestehende Darstellung der platonischen Ideen, ist, wenigstens soweit sie das Schöne behandelt, wenig erquicklich und für das Verständniß Platos deshalb nicht förderlich, weil etwas nicht verständlich gemacht werden kann, was an sich unklar und unbestimmt ist, wie das unverkennbar Phantastische und Abstrakte in der platonischen Grundanschauung. Wenn wir in dem kaleidoskopischen Wechselspiel des platonischen Vorstellens eine Idee als festen Punkt betrachten dürfen, so ist es die Stelle im Phädrus, worin er seinen Ideelhimmel oder wie er sagt, „den überhimmlischen (*ὑπεροράνιον*) Raum“ beschreibt, „den kein Dichter auf Erden je besang noch jemals würdig „besingen wird“, weil „das farblose, gestaltlose, untastbare, wahrhaft „seiende Sein¹⁾ nur zu schauen sei, wenn Vernunft die Seele leitet.“ Es geht nämlich aus dieser rein negativen Bestimmung des wahrhaften Seins, dem jeder positive Inhalt mangelt, die völlige Leerheit des abstrakten Ideals unwidersprechlich hervor. Dieses aus lauter Negationen des Wirklichen und Konkreten zusammengesetzte Sein ist so wahrhaft ein Nichts oder vielmehr das (ebenso abstrakte) Nichts; denn die Idee schafft sich nur dadurch einen Inhalt, daß sie in Wirksamkeit tritt, d. h. zur Verwirklichung und Wirklichkeit übergeht. Diese ihre Verwirklichung — wie unvollkommen sie als mit der Zufälligkeit behaftete Wirklichkeit auch sein mag — enthält, als ihre Genesis, zugleich doch auch wieder ihre konkrete Wahrheit. Zimmermann hätte füglich seine Leser mit diesen den Sinn in Wahn hineinziehenden Phantastereien, die er ohne ein Wort des Bedenkens seitenlang wiedergiebt, verschonen können, da für die Sache selbst, d. h. für den Begriff des Schönen, nicht das Ge-

¹⁾ Zimmermann S. 23 übersetzt sogar „wirklich seiende Sein“, was den Widerspruch ohne Schuld Platos noch krasser macht, weil eine farblose, gestaltlose und stofflose Wirklichkeit denn doch ein allzu kuriozes Ding wäre. Die angezogene Stelle steht im Phädrus cap. 23.

ringste damit gewonnen wird. Und wenn er gar am Schluß „dieser wunderbaren Rede“ Platos bemerkt, daß sie „mit Recht seit jeher als eine der glänzendsten und erhabensten Entzückungen eines mit dichterischem Schwung philosophirenden Geistes gepriesen worden sei“, so kann man sich doch nicht verhehlen, daß schon darin allein sich eine Armuth des philosophirenden Geistes offenbart, wenn er statt der Klarheit des Denkens, die dem philosophirenden Geiste allein analog und seiner würdig ist, sich solcher, wenn auch noch so erhebenden (was denn eigentlich erhebenden?) Phantastik anheimgiebt.

13. Zu Nro. 35 (S. 82): . . . *Die durch die ganze platonische Philosophie hindurchgehende Abstraktivität.*

Am meisten hat dies noch — aber keineswegs mit hinlänglicher Entschiedenheit Zeller in dem betreffenden Abschnitt seines verdienstvollen Werks die *Philosophie der Griechen* anerkannt, während der die platonische Aesthetik behandelnde Abschnitt in Zimmermann's *Geschichte der Aesthetik* in der That nur den Werth einer kritiklosen Compilation nach Müller's trefflichem Buche besitzt, das trotz Buhle, Ritter, Zeller und Brandis doch noch immer das Beste und Vollständigste ist, was über die antike Aesthetik geschrieben wurde. — Was insbesondere Zeller, der in neuerer Zeit, namentlich bei Philologen zu hohem Ansehn auch in philosophischer Beziehung gelangt ist, betrifft, so beschränkt sich seine Darstellung der platonischen Aesthetik auf eine ziemlich nüchterne Zusammenstellung der wesentlichen Ansichten desselben, welche noch nicht 8 Seiten in seinem Werke (TbI. II, p. 608—615) einnehmen. Immerhin aber ist anzuerkennen, daß er, trotz seiner Verehrung Platos, die Einseitigkeit oder vielmehr den Mangel an wahrem Verständniß in der platonischen Betrachtungsweise der Kunst nicht verkennt. Was aber bei einem so klaren Kopf wie Zeller Verwunderung erregen muß, ist, daß auch er in jenes sophistische Missverständniß über die vorgebliche Nothwendigkeit einer *ästhetischen* Darstellungsweise des platonischen Idealismus verfallen ist. Er sagt (Th. II, S. 355): „Wie eine künstlerische Natur nöthig war, um eine solche Philosophie zu erzeugen, so mußte umgekehrt diese Philosophie zur künstlerischen Darstellung auffordern“. Im besten Falle stellt damit Zeller dem platonischen Idealismus das Zeugniß aus, daß er statt klaren logischen Denkens, des einzigen der Philosophie adäquaten Mittels, sich des bloß phantastischen Vorstellens bedient habe. Dieses Dilemma wird durch keine elegante Wendung aufgehoben, wie wenn Zeller fortfährt: „Die Erscheinung, so unmittelbar auf die Idee bezogen, wie wir dies bei Plato finden“ —? im Gegentheil, darin liegt gerade Platos Abstraktivität, daß er die Idee nicht auf die Erscheinung bezieht, wenn man unter „beziehen“ nicht etwa ein zwangswises Octroyiren verstehen will — „wird zur schönen Erscheinung, die Anschauung der Idee in der Erscheinung zur ästhetischen Anschauung.“ Das sind entweder bloß schönklingende Worte oder aber das gerade Gegentheil von Dem, was Plato wirklich thut. Und Zeller selbst widerspricht dem in ausdrücklicher Weise, wenn er (S. 351) bemerkt: „Plato hypostasirt die Begriffe zu Ideen, aber indem er nur diese für das allein Wirkliche, das Stoffliche als solches für das Unwesentliche und Nichtseiende hält, macht er sich die Erklärung der Erscheinungswelt unmöglich. . . . Nur die Idee gilt ihm als der wahre Gegenstand des Denkens, das

„Einzelne hat für ihn kein Interesse u. s. f.“ Wie stimmt dieß zu dem Obigen und zu dem (S. 355) Folgenden: „Wo die Wissenschaft „und das Leben sich so durchdringen wie bei ihm u. s. f.“ Diese ganze Rederei von der *künstlerischen Form seines Philosophirens*, so anmuthend sie auch für selbst phantastische und unklare Geister klingen mag, hat nicht den geringsten Werth, und für uns nur insofern ein lediglich psychologisches Interesse, als es gerade die am Buchstabengeiste haftenden Philologen sind, welche damit für Plato's abstrakten Idealismus eintreten zu müssen glauben.

Auch in Ruge's *Platonische Aesthetik* findet sich dasselbe Mißverständniß in Betreff der angeblich nothwendigen Form einer *ästhetischen* Behandlungsweise der Philosophie des Schönen zu rügen; ja, Ruge geht nach dem Vorgang Schelling's und Solger's (vergl. unten § 58 und § 60, besonders No. 436 und 458) noch weiter, indem er (Pl. Aesth. S. 3) bemerkt: „Es ist wahr, in Platon war die seltene Vereinigung des „Wissens und Könnens, der Philosophie und der Kunst; ein Umstand, „der zuletzt die einzige Wahrscheinlichkeit einer vollendeten „Aesthetik gewährt.“ Im Uebrigen ist das Ruge'sche Werk nur eine durch mehr oder weniger allgemein gehaltene Reflexionen unterbrochene Zusammenstellung von platonischen Stellen, auf Grund der Schleiermacher'schen Bearbeitung kompilirt. Eine wissenschaftliche, oder wenigstens im ernsthaften Sinne kritische Arbeit ist es nicht. Indem er vornehm die etwaigen Gegner Platos, die er als „eine ganze Heerde mit „mifstönigem, theils schulweisem theils ganz alltäglichem Geschrei nebenherlaufen“ läßt (S. 5), einfach dadurch abfertigen zu können glaubt, daß er ihnen den Vorwurf macht, sie seien nicht im Stande, Plato zu verstehen, begnügt er sich damit, alles Barocke, Widersprechende und geradezu Beschränkte, was sich in Plato's Ansichten über das Schöne und die Kunst findet, möglichst zu mildern und abzuschwächen, und thut dies überdies in einer, wie es scheint, platonisch-sein-sollenden schwülstigen und umschweifigen Sprache, der man die innere Gezwungenheit und Unnatur, d. h. die philosophische Unwahrheit, in jeder Zeile anmerkt.

Was die Gliederung des Stoffs betrifft, so kann es allerdings als eine Art Fortschritt gegen Müller betrachtet werden, daß er zunächst alle Dialoge darauf hin ansieht, was Plato über das *Schöne* sagt, und dann erst darauf, was er von den *Künsten* behauptet. Sonst aber fehlt der ganzen Darstellung ein wirklich leitendes Princip, das als kritischer Maassstab schon für die Anordnung der einzelnen Hauptmomente der platonischen Aesthetik benutzt werden könnte. Ruge ist eben kein Aesthetiker von Fach, und daß er dies auch fühlt, geht am deutlichsten aus den Schlufsworten der Einleitung hervor, welche dem unkritischen Verfahren seiner Darstellung ein elegantes Mäntelchen umzuhängen versucht: „Um zu dem Kern der platonischen Aesthetik womöglich auf „platonischen Wegen hindurchzudringen, darf es uns nicht darum zu „thun sein, uns gleich an die tiefste Perlenbank hinunterzuzaubern (!), „gesetzt auch dies wäre möglich; vielmehr möchten wir das erste Auf- „dämmern mit der vollen Klarheit (?) des letzten Anschauens in einem „großen Blicke verbinden, wohleingedenk der alten Lehre, daß jeder „nicht philosophische Weg in's unentdeckte Land der ewigen Wahrheit „eine bedeutungsvolle Variation auf das erhabenste Thema des Menschen- „geistes, die platonische aber leicht die schönste und zugleich inhalts- „schwerste sei“. Das sind schöngeschnittzte Phrasen, wobei man sich alles Mögliche, d. h. eben nichts Bestimmtes, denken mag. —

Vergl. übrigens über Ruge § 64 *die Aesthetik der Hegelianer*, besonders No. 519.

E. Müller in seiner sehr sorgfältigen Darstellung der platonischen Ideen über Schönheit und Kunst hat leider das Verhältniß umgekehrt, indem er zuerst Das, was Plato von dem Wesen der Kunst sagt, auseinander setzt und dann erst von dem Schönen handelt. Zwar erkennt er noch zur rechten Zeit (S. 57), daß die Untersuchung über „die Fragen, wie sich Schönheit in den Werken der nachahmenden Künste „offenbaren könne und solle“, „wie sich das Kunstschöne zu den andern „Offenbarungen des Schönen verhalte?“ und „wie weit sich auch in dem „Kunstschönen die ewige Idee der Wahrheit ausdrücke?“ nur auf der „Entwicklung der platonischen Ideen über das Schöne“ beruhen könne; aber eben deshalb hätte er gar nicht eher von Platos Auffassung des Künstlerischen sprechen sollen, bis er diese Erörterung durchgeführt. So wird seine Darstellung in der Mitte gleichsam zerrissen; und dies mag denn wohl der Grund sein, warum sein sonst so scharfer, vorurtheilsfreier Blick hier und da, wo es sich um eine kritische Sichtung und Ordnung handelte, etwas getrübt erscheint. Dennoch ist seine Entwicklung immer noch viel klarer als die Zimmermann's, welcher zum großen Theil aus ihm schöpfte. (Vergl. jedoch unten zu Nro. 43. S. 1165).

14. Zu Nro. 40 (S. 91): *Nachahmung des Wirklichen, das selbst schon der Idee gegenüber bloßer Schein sei . . .*

Auf einem andern Gebiet scheint Plato den Begriff der *μίμησις* tiefer zu fassen, nämlich auf dem der Sprachphilosophie. Im *Kratylus*, diesem merkwürdigen und in der Antike fast isolirt dastehenden Versuch einer philosophischen Betrachtung der Sprache, wird nämlich die Frage behandelt, ob die Namengebung, d. h. die ursprüngliche Bezeichnung der Gegenstände durch Worte, auf einem unbedingten Naturgesetz beruhe oder, wie wir es nennen würden, auf Konvention; und da wird denn von Sokrates, nachdem er die *οὐσία* (Wesenheit) der Dinge als Begriff festgestellt hat, die Ansicht ausgesprochen, daß, wie zwischen unsern Handlungen und den Gegenständen ein Beziehungsverhältniß obwalte, so auch zwischen der Wortbildung und den Gegenständen, denn „Sprechen sei auch Handeln“. Ohne hier den Unterschied zwischen *Wortbilden* und *Sprechen* weiter zu urgiren — obschon auf diese Verwechslung der Begriffe später logische oder vielmehr unlogische Schlüsse gebaut werden — wollen wir nur bemerken, daß weiterhin behauptet wird, die Sprache sei kein bloßes Scheinen und Meinen in Hinsicht der Dinge (*δόξα καὶ φαντασία*), sondern die Erkenntniß derselben (*διάνοια*), d. h. das mit ihrer Wesenheit zusammenfallende Denken. Die in Wort verwandelte *διάνοια* sei nun der *λόγος*. Die Erkenntniß — heißt es im *Sophisten* — sei das innerliche Sprechen der Seele zu sich (ohne Laut); wenn aber „der Strom der Erkenntniß durch den Mund vermittelt „der Stimme sich äußert, so entstehe das Wort“ (*ὁ δὲ ἀπ' ἐκείνης, sc. ψυχῆς, ῥεύμα διὰ τοῦ στόματος τοῦ μετὰ φθόγγου κέκληται λόγος*). Daraus wird denn gefolgert, daß das *ονομάζειν* d. h. das Benennen der Begriffe (wobei die abermalige Verwechslung mit *Aussprechen* zu notiren ist) sich, wie die *διάνοια* selbst auf die *οὐσία τῶν πραγμάτων* beziehe. So ist das *Wort* — nicht, wie allein gefolgert werden könnte, als gesprochenes, sondern als geschaffenes — Ausdruck der Erkenntniß, wie diese Abbild des Gegenstandes, und so wird denn das Sprachbilden als

eine vermittelte *μίμησις* der Gegenstände selbst erklärt. Dies wäre nun soweit ganz im aristotelischen Sinne, wenn die ganze Schlussfolgerung nicht, wie wir gesehen, auf einer Verwechslung des Sprachbildens und Sprechens beruhte. Ja, Plato lässt sich außerdem einen andern noch größeren logischen Fehler zu Schulden kommen, welcher den Werth dieser ganzen Erörterung gänzlich in Frage stellt. Er vergleicht nämlich das *ονομάζειν*, das ursprüngliche Benennen der Gegenstände, mit andern Handlungen, besonders mit denen des *Webens* und *Bohrens*, und sagt, dafs, wie als Werkzeuge hier das Webereschiffchen und der Bohrer fungiren, so bei dem Benennen der Dinge das Werkzeug (nicht, wie man erwarten sollte: die Stimme, sondern) der Name des Dinges sei. Dieser Trugschluss führt ihn dann weiter zur Forderung eines Sprachbildners (*ὀνοματοῦργος*), welcher, als Gesetzgeber der Sprache, die Wörter nach dem Urbilde gestalte. — Dabei aber ist zu bemerken, dafs Plato ausdrücklich bei dem nachahmenden Wesen der Sprache nicht an Nachbilden von Naturlauten denkt, sondern ausschliesslich die *Wesenheit der Dinge* als Objekt der sprachlichen Nachahmung bezeichnet. Er unterscheidet daher — dies ist nur die Konsequenz seiner Ansicht von der künstlerischen Nachahmung — die sprachliche Nachahmung als die höhere gegen die künstlerische, indem er ausdrücklich bemerkt, dafs die Malerei, die Musik und die Plastik die Gegenstände nur äusserlich nachahmen durch die Mittel der Farbe, der Stimme und der Form (*χρῶμα, φωνή, σχῆμα*), die Sprache dagegen das Innere und die *Wesenheit der Dinge* (*συνλαβαῖς τε καὶ γραμμασιν ἢ μίμησις τυγχάναι οὐσα τῆς οὐσίας*.) Weiter führt dann der platonische Sokrates einige Beispiele solcher Nachahmung an, indem er das ganze Alphabet durchgeht, z. B. das *P* (mit Hinweisung auf *πεῖν*, *πόδι* u. s. f.) betrachtet er als den Buchstaben der Bewegung und Ähnliches, was dann allerdings ziemlich kindisch erscheint. Uns interessirt hierbei nur die auch hier wieder hervortretende Verachtung und Verkennung der künstlerischen Nachahmung, als einer das innere Wesen der Dinge gar nicht berührenden und zum Ausdruck bringenden Thätigkeit. — Vergl. auch die treffliche Kritik der bezüglichen Stellen im *Kratylus* und *Sophisten* bei Lersch *Sprachphilosophie der Alten*, dargestellt an dem Streit über Analogie und Anomalie der Sprache. III. S. 20 ff.

15. Zu Nro. 43 (S. 97): . . . *alle nachahmenden Künstler . . . zusammen mit den Ammen, Wärterinnen, Putzmacherinnen, Hetären, Barbieren, Kuchenbäckern u. s. f. zu den überflüssigen Erweiterungen des Staats.*

Wenn E. Müller, der die Ansichten Platos über den verwerflichen Charakter der nachahmenden Kunst in noch ausführlicherer Weise mit anerkennenswerther Objektivität schildert, später diesen Standpunkt gerade aus seiner hohen Idee von der Schönheit, welcher gegenüber die realen Künste ihm nothwendiger Weise nur untergeordneter Art erscheinen konnten, wenn nicht zu rechtfertigen, so doch zu erklären versucht (Bd. I. S. 37 ff.), so ist dagegen einerseits daran zu erinnern, dafs Plato gerade in einer Zeit lebte, wo die hellenische Kunst nach allen Richtungen hin, namentlich aber in der Plastik und der Tragödie, die höchste Staffel der Entwicklung erstiegen und Werke geschaffen, die uns noch heute — nach mehr als 2000 Jahren — als unerreichbare Muster und Beispiele der Schöpfungskraft des künstlerischen Genias von Hellas dastehen; sodann aber ist andererseits doch auch darauf hinzuweisen, dafs

der Philosoph wohl am allerwenigsten, selbst wenn ihm statt solcher erhabenen Kunstwerke nur Mittelmäßiges gegenübergestanden hätte, sich dadurch von der Idee des künstlerisch-Schönen abwendig machen und zu so grobem Mißverständniß ihres Wesens verleiten lassen durfte. Sondern der wahre Grund liegt eben in der durchgehenden Abstraktivität der platonischen Idealwelt. Hätte Plato die Idee, statt abstrakt, in konkreter Weise gefaßt, nämlich die Wirklichkeit als die, wenn auch beschränkte, Verwirklichung derselben, so würde er in der Kunst ebenfalls die, und zwar gegen die Wirklichkeit höhere, Verwirklichung der Idee erkannt haben. Nur dadurch, daß er in dem abstrakten Gegensatz der Idee gegen die Wirklichkeit stecken blieb, daß er nicht die Nothwendigkeit ihres Aus-sich-Herausgehens als Bedingung des Wieder-zu-sich-Zurückkehrens — durch welchen Prozesses die Idee allein zur Selbst-Erfüllung mit substantiellem Inhalt zu gelangen vermag — erkannte: darin allein ist bei ihm der Widerspruch zwischen dem Schönen und dem Künstlerischen und demnach auch der Grund seiner verkehrten Ansichten von den letzteren zu suchen. —

Indessen ist anzuerkennen, daß Müller, wenn er auch Milderungsgründe für die Beurtheilung sucht, doch sehr wohl die tiefe Differenz des abstrakten platonischen Ideals gegen die konkrete Wahrheit herausgeföhlt hat. Dies geht z. B. aus den Worten hervor, in die er in seiner Untersuchung über die wahrhaft konkreten Gedanken des Aristoteles, auf Plato zurückblickend (II. S. 86), unwillkürlich ausbricht: „Plato, im Besitz der ewigen Ideen sich wärend, gesteht der erscheinenden Welt „nur das Verdienst zu, die Erinnerung an die Idee in Dem, der sonst „auch unverhüllt sie geschaut, zu wecken und einen Stoff darzubieten, in „welchen, wie richtig er auch an sich selbst sein mag, doch Bilder des „wahrhaften Seins hineingewebt werden können. . . . Wie wenig „spricht aber der Erhabenheit der Idee die Ausführung im Einzelnen. „Es ist das dürftige Schema, der Schemen des Wortes, an welchem der „Geist die erhabensten Anschauungen voll ewigen Glanzes festhalten, es „sind die meist ohne alles tiefere philosophische Bewußtsein „gebildeten, das Zufällige neben dem Wesenhaften, das Gemeine neben „dem Hohen vereinigenden, in ihrer Umfassung und Begrenzung meist „für die philosophische Betrachtung sehr unbedeutenden Nebenrücksich- „ten gehorchenden Bezeichnungen der Sprache, in welchen das wahre „Sein sich darstellen, es ist der Formalismus der abstrakten Be- „griffe, in denen alle Realität einzig und allein wahrhaft sein „soll. Das ist in der That das Resultat der philosophischen „Bemühungen Plato's; und es ist ein tödtender Hauch, von dem „man, bis zu dieser innersten Stätte platonischer Gedanken- „erzeugung vorgehdrungen, sich angeweht föhlt, ein tödtender Hauch, „der die lachendsten, im Schein des frischesten Lebens prangen- „den Fluren platonischer Weisheit auf ein Mal, ich wage es zu „sagen, in öde Wüsteneien verwandelt“. — Diesen starken Aus- „spruch, zu welchem sich Müller unwiderstehlich hingerissen föhlt, mildert er später durch die Erinnerung daran, daß es „nicht ein theoretisches „Interesse war, was Plato's Ideenlehre gründete“. Freilich war es kein theoretisches, sondern ein praktisches Interesse, aber eben darum kein echt philosophisches. Merkwürdig aber, daß man für die abstrusen Konsequenzen seiner „Idee des Staats“ grade den entgegengesetzten Entschuldigungsgrund geltend zu machen sucht, nämlich daß Plato kein praktisches, sondern nur ein theoretisches Interesse dabei gehabt habe.

16. Zu Nro. 60 (S. 121): *Seine Methode ist also wesentlich eine induktive.*

Daraus folgt aber keineswegs, daß die Darstellung der aristotelischen Aesthetik dieser Methode zu folgen habe, sondern hier ist wie immer vom Allgemeinen auszugehen. So sorgfältig daher E. Müller (in dem 2ten Bande seines Werks) auch in seiner Darstellung der aristotelischen Kunsttheorie zu Werke geht, so hat er doch auch hier leider die logische Anordnung verfehlt, indem er, statt zuerst die Ansichten des Aristoteles über das Schöne, sowohl an sich wie in seiner Beziehung zum Guten und Wahren, zu entwickeln, sofort mit denen über die Kunst, ihren Ursprung und ihr Princip, ihren Zweck und ihre Gesetze u. s. f., beginnt, dann (S. 84—107) diese Entwicklung, welche nun naturgemäß auf die einzelnen Künste übergehen müßte, unterbricht, um die Ideen des Schönen bei Aristoteles zu erörtern, selbst in Hinsicht auf den Unterschied gegen Plato, um schließlicb dann erst auf die *einzelnen Künste* zu kommen.

Einen noch größeren Mangel an logischer Gliederung des Stoffs läßt sich Teichmüller in seinen *Aristotelischen Forschungen*, deren beide ersten Bände die *Poetik* behandeln, zu Schulden kommen, wodurch Allgemeines und Besonderes — trotz der scheinbar genauen Gliederung in einen *Allgemeinen Theil*, einen *Speciellen Theil*, und weiter in Abtheilungen, Kapitel und Paragraphen — überall bei ihm durcheinanderläuft. So hat z. B. das V (letzte) Kapitel der zweiten Abtheilung des Speciellen Theils, mit dem Titel *Von der Hervorbringung des Kunstwerks*, einen ganz verwandten Inhalt mit dem des IV. Kapitels des Allgemeinen Theils, betitelt *die Principien des Kunstwerks* (S. 63—73), und es ist gar kein Grund abzusehen, warum beide fast durch den ganzen Band getrennte Kapitel nicht zusammen in eins gebracht werden könnten. Teichmüller hat also schon deshalb wenig Ursache, wie er es thut, bei jeder Gelegenheit von dem Mangel an Verständniß des Aristoteles bei Müller zu reden, der jedenfalls das Verdienst hat, für das Studium der Aesthetik bei den Alten die Bahn gebrochen zu haben. Wir maäßen uns nicht an, die philologischen Verdienste der beiden Verfasser abzuwägen, was aber die philosophischen betrifft, so stellen wir denn doch, trotz einzelner — aus dem gerügten Mangel an logischer Gliederung des Stoffs folgenden — Mißverständnisse bei Müller, diesen bei Weitem über Teichmüller; wenigstens haben wir die Ueberzeugung gewonnen, daß jener wahrhaft spekulativer* (wenn auch nicht denkt, doch) fühlt, während von Teichmüller weder das Eine noch das Andere gesagt werden kann. Aber durch jene oben gerügte Durchschneidung des logischen Fadens bei Müller entstehen allerdings Unzuträglichkeiten für das Verständniß, weil nicht nur Manches in dem ersten Abschnitt Gesagte erst durch den Inhalt des zweiten erklärlich, sondern auch der Gesamtgang der aristotelischen Aesthetik dadurch verschoben wird. — Dennoch wird Müller durch sein vorherrschend richtiges Gefühl, welches, unbeirrt durch den formalen Schematismus irgend eines bestimmten philosophischen Systems, stets das Wesentliche und Bedeutsame auffaßt und festhält, vor Einseitigkeiten meist, vor Widersprüchen fast immer bewahrt; und wenn er auch in Hinsicht einiger Begriffsbestimmungen, namentlich der *μίμησις* und *κάθαρισις*, des Aristoteles nicht in den letzten Grund eindringt und seine Darstellung daher nicht zu völlig zweifellosen Resultaten gelangt, so erscheint doch

der Gedanke des Aristoteles in seiner Auffassungsweise nirgend entstellt oder verstümmelt.

Um so mehr überrascht es, wenn er, bei seiner Vergleichung der aristotelischen und der platonischen Grundanschauungen — freilich nachdem er Plato in sehr nachdrücklicher Weise gekennzeichnet (s. die vorige Notiz) — sich über Aristoteles mit einer kaum zu rechtfertigenden Härte ausspricht. S. II. 91 sagt er zwar ganz richtig: „Wenn für Plato die „echte philosophische Thätigkeit ein Handeln, ein Bilden und Gestalten ist, so ist sie für Aristoteles ein reines Erkennen; wenn jenem die „Liebe, die immer nach Aufsen treibt, die ein Aeußeres voraussetzt, einen Stoff, der sie beseele, vor Allem das Höchste ist, so diesem die „völlige Zurückgezogenheit philosophischer Kontemplation, die andrer „Menschen gar nicht bedarf, außer etwa insofern doch auch sie Objekte „sind des Erkennens“. Nun, ist das Erkennen der Wahrheit nicht das ausschließliche Ziel der Philosophie? Man ist entweder Philosoph oder man ist es nicht. Als solcher hat man es nur mit dem Erkennen zu thun; dafs man nebenher noch als Mensch, als Vater, Freund, Sohn, Geliebter, als Beamter u. s. f. auch andere Interessen haben kann, versteht sich von selbst. Was haben diese aber mit dem Erkennen der Wahrheit zu thun? Wie kommt also Müller dazu, jenen verständigen Worten folgende unverständige und ungerechte hinzuzufügen: „Daher bei all' der „grofsartigen Stille, der hohen Erhebung über die niederen Regionen, wo „die Rücksichten auf Nutzen, auf Befriedigung der Bedürfnisse regieren, „doch zugleich der eisige Hauch eines erstarrenden Egoismus, einer „verödenden Selbstsucht, dessen schneidende, verwundende „Wirkungen wir in der Ethik des grofsen Denkers schmerzlich empfinden... Aber im Theoretischen, wie grofs ist da Aristoteles!...“ u. s. f.

Hiegegen ist denn doch entschieden Protest einzulegen. Noch einmal: das philosophische Erkennen hat mit persönlicher Ab- und Zuneigung oder praktischer Rücksichtnahme nichts zu thun: eben darin besteht seine Reinheit (auch vom Egoismus der Empfindung), weil es nur den Gedankeninhalt fafst, gleichviel ob dieser einer Gefühls- oder einer andern Sphäre angehört. Für Aristoteles ist so der Gegenstand des Denkens und Erkennens nur als solcher von Interesse, mag es sich dabei um das Schöne oder um die Struktur eines Seefisches handeln. Hier einen Werthunterschied für das Interesse der Behandlung machen wollen, hiefse eben der individuellen Empfindung, d. h. gerade recht dem Egoismus Rechnung tragen. Wenn daher Müller klagt, dafs Aristoteles in seiner Ethik nicht mit gleicher Begeisterung wie Plato von der Liebe spricht, sondern nur eine trockene Definition der *Freundschaft* gebe, indem er den Freund als *Altergo* (ἔστιν γὰρ ὁ φίλος ἄλλος αὐτός) erklärt, so möchte Dies nicht nur das Tiefste in einfachster Form sein, was über die Freundschaft gesagt werden kann, sondern auch, gegen die *platonische Liebe* gehalten, das Substanziellste. Denn was giebt es Höheres als diese Negation des eigenen Ich in dem Andern und für den Andern, und wie wesenlos, schemenhaft, abstrakt und phantastisch unwahr erscheint dagegen die *platonische Liebe*, die das Schicksal aller seiner Ideale theilt, sobald er sich ernstlich an ihre praktische Definition macht, entweder in den gröbsten Materialismus umzuschlagen (man denke an seine Weibergemeinschaft im Staate und Aehnliches) oder mindestens der Lächerlichkeit anheimzufallen. — Ueberhaupt aber, was haben solche Kategorien wie *Selbstsucht*, die nur auf die praktische Sphäre, auf das Handeln, passen, mit der Philosophie zu thun? Sucht etwa der Philo-

soph, indem er nach Wahrheit strebt, sich selbst oder nicht vielmehr eben die Wahrheit? Und ist *Ethik* als Wissenschaft des Sittlichen identisch mit der praktischen Moral? — so daß etwa die sittlichsten Menschen auch die besten Philosophen wären? Man sieht, zu welchen Einseitigkeiten Müller durch diese Vermischung des Praktischen mit dem Theoretischen geführt wird. Dennoch ist diese Stelle nur vereinzelt, im Großen und Ganzen würdigt er die Bedeutung des Aristoteles vollkommen.

Nicht gleiche Anerkennung können wir Zimmermann zollen, an den als Philosophen von Fach die Ansprüche einer streng gedanklichen Darstellung noch höher zu stellen wären, und der solchen Ansprüchen doch in viel minderem Maasse genügt als Müller. Seine ganze Darstellung ist mehr ein reflektirendes Hin- und Herreden über die Ansichten des Aristoteles als eine objektive Darstellung derselben in der logischen Zusammengehörigkeit ihres Inhalts. Namentlich fällt dies bei den wichtigeren Fragen, wie z. B. bei den oben erwähnten über das Princip der *Nachahmung* und der *Reinigung der Leidenschaften* auf, wo er sich, statt selber in das Wesen dieser Begriffe einzudringen, damit begnügt, die Ansichten anderer Denker, wie Home, Lessing, Goethe, zu kritisiren, wobei ihm dann noch der Vorwurf zu machen ist, daß er gerade die tiefer eindringenden Auffassungen anderer Philosophen, offenbar mit absichtlicher Ignorirung, gänzlich unberücksichtigt läßt. — Denn man kann wohl unmöglich bei einem Philosophen von Fach annehmen, daß er Hegel, Vischer, Stahr u. s. f. nicht gelesen hat, da er doch, wo sich die Gelegenheit darbietet, so entschieden über sie aburtheilt. — Stahr's gerade in dieser Beziehung vortreffliche Entwicklung des Begriffs der *Katharsis*¹⁾ scheint er freilich gar nicht zu kennen. Statt dessen bewegt er sich in unfruchtbaren Kategorien von *ästhetischen Formalisten*, und *Materialisten*, *Monismus* und *Monadismus*, womit nicht nur nichts gewonnen wird für die objektive Bestimmung des Begriffs, sondern im Gegentheil durch die Fixirung derartiger, an sich stets einseitiger Standpunkte solche nähere Bestimmung gerade verhindert wird. Wenn er daher in seinem *Vorwort* (IX) bemerkt, er wolle „nicht mehr als eine Post- und „Strafsenkarte entwerfen, auf welcher alle Pfade und Irrpfade verzeichnet sind, welche die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst bisher „zu betreten versucht hat, und gelegentlich andeuten, wenn welche zu „Sackgassen geführt haben“, so ist dabei zu bemerken, daß, wenn es sich darum handelt, sich, wie in der wirklichen vielgestaltigen Natur, so in der Geschichte einer Wissenschaft zurechtzufinden, solche Karten ohne einen sicheren Führer nur zur Orientirung auf den breitgetretenen Wegen brauchbar sind. Ob aber ein Standpunkt wie der Zimmermann's, welcher die Gedankenobjekte nicht, wie Spinoza verlangt, *sub specie aeterni*, sondern darauf hin betrachtet, ob sie zum *Formalprincip* stimmen oder nicht, ein solcher sicherer Führer sei, möchten wir stark bezweifeln. Wohin ein solches stetes Fragen nach der Legitimation führt, sehen wir an den mannigfachen, wenn auch oft abgeschwächten Widersprüchen, in die er geräth, wie deren namentlich bei seiner Betrachtung des Aristoteles zahlreich nachzuweisen wären. Um hier noch einmal auf Plato zurückzugreifen, möchten wir fragen, wie folgende beide Sätze Zimmer-

¹⁾ In seiner Einleitung zur Aristotelischen *Poetik*, wovon er eine sorgfältige Uebersetzung herausgegeben, und in seinen andern Abhandlungen (s. o. S. 1158). Das Zimmermann diese wichtigen Beiträge zur Kenntniß des Aristoteles unbekannt sind, scheint auch daraus hervorzugehen, daß er sie im Vorwort gar nicht erwähnt.

mann's zu einander stimmen? Auf S. 47 heist es: „So wäre das vor-
 „züglichste Resultat der platonischen Untersuchung die Bedeut-
 „samkeit der Form für die Aesthetik“; und S. 61: „Plato faßt
 „das Schöne zwar anfänglich als bloße Form, braucht jedoch all-
 „mählig“ (was heist das?) „Ausdrücke, aus denen es möglich wird,
 „das gerade Gegentheil herauszudeuten“, und das zweite Resultat
 davon ist denn dies, daß Plato — trotzdem daß das erste Resultat
 der Untersuchung über seine Aesthetik das Princip der *Bedeutsamkeit
 der Form* ergab — im Gegensatz zu Aristoteles, als dem *reinen For-
 malisten*, geradezu als der Urheber der ästhetischen Materialisten
 oder stofflichen Schönheitsphilosophen zu betrachten sei; was
 nämlich gerade so wahr und falsch ist wie die erste Behauptung. Von
 dergleichen Abstrusitäten, welche den Leser nur in die Irre leiten, statt
 ihm als Führer oder wenigstens als Wegweiser zu dienen, wimmelt das
 Zimmermann'sche Buch, so daß leider zu sagen ist, daß es vom Ge-
 sichtspunkt einer objektiven Entwicklung des geschichtlichen Ganges der
 ästhetischen Anschauungen wenig Werth hat. Es wird daher für uns auch
 nur in wenigen einzelnen Fällen geboten sein, auf seine Ansichten
 kritisch einzugehen.

17. Zu No. 64 (S. 126. 127) . . . *Als die richtige Stellung der
 Theile zum Ganzen ist die „Ordnung“ Ebenmaafs . . . ein Ueber-
 einstimmen Ungleicher.*

Wenn dieser Begriff des *Ebenmaafs* so gefaßt wird — und diés
 ist denn doch wohl die richtige Fassung —, so ist gar keine Nothwen-
 digkeit vorhanden zu der Müller'schen Korrektur der Stelle in den
Problemen (XVII, 1), wo Aristoteles von der *συμμετρία* spricht, indem er
 sagt, „sie mache aus Vielen Eins, d. h. ein Untheilbares“, nicht un-
 terschiedslose Einheit; denn, fügt er hinzu: *ἡ δὲ συμμετρία κατὰ τὴν διαφο-
 ρὰν πολλὰ ποιεῖ*: „Das Ebenmaafs setzt aber das Viele“ (im Einen) „sei-
 „ner Verschiedenheit nach“. Er legt den Accent hier also auf die
 Unterschiedenheit der Theile, indem er betont, daß sie als solche nicht
 im Ganzen verschwinden dürfen. Müller nun meint, es müsse heißen:
ἡ δὲ ἀσυμμετρία u. s. f. und übersetzt: „Mangel an Ebenmaafs läßt uns
 „da, wo doch Einheit sein soll, nur eine Vielheit erblicken“, eine Freiheit
 der Uebersetzung, die sehr an Willkür grenzt. Dem Aristoteles ist es ja
 nicht darum zu thun, in dem Ebenmaafs das Moment der Einheit her-
 vorzuheben, denn dies wäre die Beziehung der Theile zum Ganzen, son-
 dern vielmehr das Moment der Verschiedenheit, wodurch ihr Ver-
 hältniß zu einander (natürlich innerhalb der Einheit des Ganzen)
 bestimmt wird. Und wenn Theod. Gaza übersetzt: *res immodica* (von
res ist hier überhaupt, nicht die Rede) *multa pro sui discriminis ratione
 ostendit*, so ist dies so wenig eine Gewährleistung für die Richtigkeit der
 Müller'schen Auffassung, daß in dieser Form das Unzutreffende derselben
 erst recht in die Augen springt. Denn nicht die *res immodica*, d. h. der
 maafslose Gegenstand, sondern gerade der ebenmäfsige zeigt das *Viele*
 in seiner (bestimmten) Verschiedenheit; jenes Moment führt zu bloßer
 Verworrenheit, dieses zu ordnungsmäßiger Unterscheidung.

18. Zu Nro. 66 (S. 129): . . . *dürfe ein Gegenstand weder zu groß
 noch zu klein sein.*

Wenn Müller (II. S. 98), ohne Rücksicht darauf, daß Aristoteles.
 wie gezeigt, diese Erörterung in ganz allgemeinem Sinne anstellt, ehe

er die Anwendung dann auf seinen besonderen Gegenstand macht, bemerkt, die Bestimmung (der Gröfse) sei eine „ganz relative, da das „Maafs der Erinnerungskraft“ (bei der Frage nach der Uebersichtlichkeit der Fabel) „bei verschiedenen Menschen doch verschieden sei, so dafs „man nicht wisse, ob man als Norm etwa das Durchschnittsmaafs oder „die schwächste Kraft zu erachten habe“, so hat er den Aristoteles offenbar nicht verstanden. Die Relativität der Gröfse ist, in Hinsicht des Schönen, eine objektive, obgleich sie dem Subjekt entstammt; sonst gäbe es überhaupt keine objektive Schönheit, da alles Schöne nur für das Subjekt und durch das Subjekt schön ist. Diese *Subjektivität* der Schönheit ist eine objektive Bestimmung seines Begriffs, und innerhalb dieser objektiven Bestimmung liegt der *ὅρος τοῦ μῆκους*, die *Grenze der Ausdehnung*. Willkürlich ist deshalb diese Norm nicht, sofern das *Uebersichtliche* etwas ganz Bestimmtes ist. Wenn der Eine weiter sehen kann als der Andere, so ist dies Nebensache, sonst könnte man auch in Betreff aller andern Anschauungen sagen, sie seien individuell, d. h. subjektiv verschieden, und dann gäbe es überhaupt kein Gesetz für die Schönheit.

Noch einseitiger fafst Zimmermann (S. 57) den Gedanken des Aristoteles, indem er, statt von Einheit (in der Bewegung) sogleich von *Zusammensetzung* spricht. — Welch' schiefer Ausdruck! Was wird denn zusammengesetzt und wer setzt zusammen? — Weiterhin sieht er denn darin weiter nichts als „eine Vorschrift für den Künstler, der Schö- „nes für Menschen, als Wesen von bestimmt begrenzter Auffas- „sungsfähigkeit, zu bilden hat, nicht eine objektive Bestimmung des „Schönen“; eine ziemlich leichtfertige Weise der Auslegung, da er dabei ganz vergißt, dafs Aristoteles ausdrücklich „das Schöne, sei es ein le- „bendes Geschöpf oder irgend ein Ding, das aus gewissen Theilen „besteht“, nennt. Der wichtige Begriff der *Begrenzung* als Negativität der Formschönheit, oder die Bestimmung der *Einheit*, als Relativität der Gröfse, wodurch das Schöne überhaupt in die Anschauung verlegt wird, haben also weder Müller noch Zimmermann daraus erkannt.

Auch Vischer (*Aesthetik* Bd. I. S. 98) nennt *ὅρος τοῦ μῆκους* eine ganz unbestimmte Angabe, und wenn er später (S. 102) binzusetzt, „dafs „der Begriff des“ (in der Bewegung liegenden) „Uebersichtlichen zwar „wesentlich, aber keine Begriffsbestimmung des Schönen sei, weil er die „Grenze, nicht die innere Natur angiebt“, so vergift er, dafs dies gar nicht die Absicht des Aristoteles ist, sondern dafs er mit dem *τὸ ὁρισμένον* zunächst die negative Bestimmung gegen das Andere selbst, und erst in der *τάξις* und der *συμμετρία* die andere, positive, d. h. nach Innen gekehrte Bestimmung ausdrücken will. Es ist in der That zu verwundern, wie Vischer Dies entgehen konnte. Wollte Aristoteles die *Begrenzung* als die alleinige, oder auch nur wesentlichste Bestimmung des Schönen hinstellen, dann brauchte er ja gar nicht die andern beiden hinzuzufügen. Hätte er aber nur diese beiden (wie Plato es thut) genannt, dann würde er gerade Das, was ihn gegen Plato tiefer erscheinen läfst, nämlich die Bestimmung der *Begrenzung* als der negativen Einheit des Schönen, übersehen haben. Wie ihm daraus ein Vorwurf gemacht werden kann, ist in der That unbegreiflich.

19. Zu Nro. 68 (S. 131): . . . gar nicht unter solche Kategorien fallen.

Der in der Anmerkung zum Text angeführten Stelle der *Politik* legt Müller den Sinn unter: „Wer nach dem Guten an sich strebt, dessen

„Handlungen sind καλὰι, wer nach dem συμφέρον, dessen Handeln kann „auf diesen Namen keinen Anspruch machen“. Wäre Dies die Meinung des Aristoteles, dann höbe er ja den Unterschied zwischen schön und gut auf und geriethe dadurch mit jener bestimmten Definition des Verhältnisses zwischen ihnen, wonach das Schöne insofern auch das Gute sei, als dies zugleich angenehm wirke, in Widerspruch. Aristoteles will vielmehr sagen — um den Müller'schen Ausdruck beizubehalten —: „Wer nach dem Guten an sich strebt, dessen Handlungen fallen unter „einen ästhetischen Gesichtspunkt,“ (d. h. sie können entweder schön sein, wenn sie zugleich angenehm, oder nicht schön, wenn sie dies nicht sind); „wer aber nach dem bloßen συμφέρον, nach dem Nützlichen strebt, dessen Handlungen fallen überhaupt gar nicht unter solchen Gesichtspunkt“ (d. h. sie können weder schön, noch nicht schön genannt werden); grade wie er an einer andern Stelle, von den mathematischen Figuren redend, umgekehrt darauf hinweist, daß diese zwar unter den Gesichtspunkt des Schönen, aber nicht unter den des Guten fallen könnten (Metaph. XIII, 3) Uebrigens widerspricht der Müller'schen Auffassung seine eigne auf S. 96 gegebene Darstellung des Verhältnisses von Gut und Schön.

20. Zu No. 46 (S. 143): . . . Nachahmens von Etwas, was nicht ist, sondern bloß sein müßte.

Die Uebersetzung des Ausdrucks μίμησις, wenigstens im aristotelischen Sinn, durch *Nachahmung* ist ebenso unrichtig, wie umgekehrt die des Begriffs Schönheitslehre durch *Asthetik*. Denn das moderne Wort *Nachahmung* hat eben nur den Sinn einer, sei es totalen, sei es partialen Kopirung. So sagt man im ersten Sinn „Jemanden nachahmen“, z. B. wenn ein Schauspieler eine bestimmte Person kopirt, im zweiten „Jemandem nachahmen“, wenn sich die Kopirung nur auf eine bestimmte Seite des Handelns eines Andern bezieht. Müller sowohl wie Stahl behalten zwar den deutschen Ausdruck bei, verwahren sich aber mit Recht dagegen, daß dadurch der Begriff μίμησις richtig, geschweige denn vollständig wiedergegeben werde. Ersterer sagt (Einleitung zur Uebersetzung der Poetik S. 15): „Da wir das griechische Wort seinem philosophischen Begriff bei Aristoteles entsprechend durch unser deutsches Wort *Nachahmung* nur unvollkommen wiederzugeben vermögen, so sei es einstweilen gestaltet, den griechischen Ausdruck *Mimesis* so lange beizubehalten, bis es gelungen sein wird, das Wesen der Nachahmung, welche Aristoteles als Princip aller Kunst aufstellt, erläuternd „aufzuhellen“, später aber (S. 23) bemerkt er doch, daß der Ausdruck *Nachahmung* der einzige sei, welcher der griechischen *Mimesis* am nächsten komme, obgleich er „die falsche Vorstellung der Gebundenheit an „das Objekt der Nachahmung, der Unfreiheit, der Abwesenheit des Selbstschöpferischen in dem nachahmenden Künstler erzeugt. Allein wir haben leider kein Wort, das in so naiver Einfachheit und so allgemein anerkannt und verständlich wie das griechische die künstlerische Thätigkeit und das gemeinsame Wesen aller künstlerischen Hervorbringungen bezeichnet“. — Sollte aber der Ausdruck *Gestaltung*, der doch sicher der letzteren Bedingung in vollem Maasse entspricht, nicht allgemein verständlich genug sein? — Der gewissenhafte Müller verwendet eine nicht weniger als drei Seiten lange Note (II. S. 359 ff.) dazu, um sich darüber zu rechtfertigen, daß er ebenfalls das griechische μιμεῖσθαι, durch *nachahmen* übersetzt habe. „Es könnte

„nämlich“ — bemerkt er — „besonders an solchen Stellen, wo von einer *μίμησις* Dessen die Rede ist, was gar nicht wirklich da ist, d. h. was nicht unmittelbar in die Erscheinung tritt“ — dies bezieht sich auf die aristotelische Definition der *μίμησις* in Hinsicht der Objekte, nämlich daß sie dreierlei Art seien, entweder *wirklich Geschehenes* oder *blos Gesagtes*, oder *οἷα δεῖ εἶναι, was sein müßte* —, „die Uebersetzung der griechischen *μίμησις* durch Darstellung weit zweckmäßiger erscheinen. „Darstellen“ nämlich heißt Dem, was vorher noch keine bestimmte anschauliche Gestalt, was noch keine vollkommen sinnliche Klarheit hatte, eine solche Gestalt mittheilen und es dadurch offener machen als „es früher war“. Er zeigt dann aber, daß nach andrer Seite hin diese Uebersetzung auch nicht passen würde; aus ähnlichen Gründen verwirft er andere Bezeichnungen und setzt dann, wie Stahr, hinzu, daß *nachahmen* noch (wegen der Wörtlichkeit der Uebersetzung) das passendste sei, „wenn auch nicht zu läugnen ist, daß damit der Sprache einigermassen Gewalt geschieht“. Auf den Ausdruck der *Gestaltung*, der nach seiner obigen Bemerkung doch nahe genug lag, ist er also auch nicht gekommen. Daß nun auch wir den Ausdruck *Nachahmung* beibehalten, hat seinen Grund nicht darin, daß dies Wort dem aristotelischen Begriff am nächsten kommt — denn dies thäte sicherlich die Bezeichnung *Gestaltung* viel eher — sondern einmal weil, wie oben der Ausdruck *Aesthetik*, so auch der *Nachahmung* bereits typisch geworden ist, sodann weil der wahrhafte Begriff der Gestaltung als eines nicht bloß subjektiven, sondern auch objektiven Schaffens erst bei Plotin in voller Schärfe auftritt. S. unter Nro. 126.

21. Zu No. 79 (S. 149 ff.): *nimmt die Ekstase die . . . Form der schöpferischen Phantasie an.*

Offenbar befindet sich Müller in einem Irrthum, wenn er der Ansicht ist, daß Aristoteles diese konkrete Ekstase ebenfalls als einen krankhaften Zustand betrachtet wissen wollte. Er sagt nämlich (II. S. 33), das Resultat der aristotelischen Erörterung würde dies sein, daß „Die unter den Dichtern, welche zu Ekstasen und Zufällen des Wahnsinns geneigt sind, nach Aristoteles *Melancholiker* seien, bei denen die von dem Ueberwiegen der schwarzen Galle ausgehende Wärme bis nach der Stätte des Denkens sich ausbreitet, womit denn auch die übermäßige Reizbarkeit der Phantasie und die übermächtige Kraft derselben bei ihnen zusammenhängt; daß Diejenigen dagegen, welche vorzugsweise die Schärfe und Gewandtheit ihres Geistes zu Dichtern macht, zwar auch, wenigstens meistens, *Melancholiker* seien, daß aber jene eigenthümliche Wärme bei ihnen eine andere Richtung nehme, so daß das Gehirn durch sie nicht übermäßig erhitzt wird, weshalb sie nicht wie jene der Besonnenheit beraubt werden“. Sondern Aristoteles meint kurz Dies: Dichter sei Jemand entweder durch das Genie, welches Besonnenheit und Begeisterung vereinigt, oder durch bloße, oder doch vorwaltende Begeisterung (Ekstase). Jenes sei ein gesunder Zustand, also die mit Besonnenheit verbundene, durch sie geregelte Begeisterung ebenfalls eine gesunde. Die abstrakte Ekstase dagegen sei eine Krankheit, welche entweder mehr im Gehirn oder im Mittelkörper ihren Sitz habe, und von den mit dieser Krankheit Behafteten seien die ersteren geradezu wahnsinnige, die andern dagegen ruhigere, aber freilich auch abstrakte *Melancholiker* (wie Plato).

Die in unsrer Darstellung nachgewiesene Ironie der aristotelischen Schilderung der krankhaften Ekstase hat weder Müller noch unsers Wissens bis jetzt irgend Jemand erkannt; und dies mag der Grund von der offenbar schiefen Auslegung der aristotelischen Erörterung bei Müller sein.

22. Zu No. 81 (S. 152): . . . ihre gemeinsame Eigenschaft sei die Nachahmung . . .

Stahr übersetzt das *τὸ σύνολον* mit *im Ganzen genommen*; doch dürfte dieser beschränkte und eigentlich unbestimmte Ausdruck dem griechischen Wort hier um so weniger entsprechen, als ihm einerseits *πᾶσαι* vorausgeht, andererseits Aristoteles damit in emphatischer Weise den Satz schließt. Auch fügt er hinzu: *διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων* . . . womit also gegen die in dem *τὸ σύνολον* ausgedrückte Uebereinstimmung der Unterschied angeführt wird. Ganz ähnlich ist der Gegensatz in Cap. IV. der Poetik, wo Aristoteles von der Gemeinsamkeit der zwei Ursachen, aus denen alle Arten der Poesie entspringen, spricht und dann später ihre Unterschiede kenntlich macht. Hier braucht er statt *τὸ σύνολον* den Ausdruck *ὅλως* und statt *διαφέρουσι* den *διασπασθῇ* (sc. *ἡ ποιήσις*), ebenfalls mit Hinzufügung des *δέ*. Wenn man alle Zwischenerklärungen fortlässt, so lautet hier der Gegensatz so: *Εὐκτασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινεῖς* (nämlich der Nachahmungstrieb und die Freude an den Werken der Nachahmung) . . . *διασπασθῇ δὲ κατὰ τὰ οἰκεία ἡθῇ ἡ ποιήσις*. Hierauf macht auch Teichmüller „Aristotelische Forschungen“ I. S. 2 aufmerksam, obschon er zuletzt, wie es scheint, auch auf die Stahr'sche Auffassung zurückkommt.

Das *ὅλως* übersetzt Stahr mit *im Allgemeinen*, was ungefähr auf dasselbe wie *im Ganzen genommen* herauskommt. Ein wesentliches Bedenken unsrer Auffassung könnte in dem *ἡ πλείστη* gefunden werden, womit Aristoteles einer gewissen Art der Musik die Eigenschaft des Nachahmens absprechen zu wollen scheint, und das den Kommentatoren schon so viel Kopfzerbrechen gemacht hat. Nachdem er nämlich die Epopöie, die Tragödie, die Komödie und die (lyrische) Dithyrambendichtung namhaft gemacht, fährt er fort: *καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον* was Stahr und Andere übersetzen: „und dazu dem grössten Theil nach die Auletik „und Kitharistik“. Gräfenhan (Zur Poetik C. I. S. 7) sowie Hermann verstehen darunter den mit der Poesie verbundenen Theil dieser beiden Künste, die sogenannte *ψαλὴ κιθάρις* und *αὐλῆσις*, wogegen Müller (II. S. 356) mit Recht geltend macht, einmal, dafs dann Aristoteles geradezu *Aulödie* und *Kitharödie* gesagt haben würde, sodann, dafs er das Nachahmende der beiden Musikgattungen allein in die Harmonie und den Rythmus (nicht in das Wort zugleich) setzt, während er sonst bei den andern nachahmenden Künsten immer genau die Mittel der Nachahmung angiebt, und dafs auch ohnehin nach seiner Ansicht die Musik auch ohne Wort (*μῆλος ἄνευ λόγου*) ein *ἦθος* besitzt. Müller selbst, nach dem Vorgange Ulrici's, versteht unter der *ἡ πλείστη* die reine Instrumentalmusik und motivirt dies dadurch, dafs Aristoteles hier im Anfange der Poetik, wo er das Wesen der Nachahmung noch nicht definiren konnte, dieselbe in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts genommen, um den Lesern verständlich zu sein, also die begleitende Musik ausgeschlossen habe. Stahr folgt ihm in dieser Auffassung. Gervinus — um doch auch der Kuriosität Rechnung zu tragen — (in seinem Buch: *Hän-*

del und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst. S. 4) meint, Aristoteles habe darunter „nichts Anderes als die zum Lehren und Lernen bestimmte „Spielmusik“ verstanden. „Aber“ — setzt er hinzu — „auch diesen Theil „hätte Aristoteles nicht auszunehmen brauchen, denn er wird damals, „nicht anders wie heute, meistens nur aus zusammengewürfelten und „durcheinandergeschüttelten, mehr noch platt entlehnten als platt nach- „geahnten Tonstücken bestanden haben“!

Gegen diese geistreiche Auslegung haben wir nichts zu bemerken, wohl aber gegen die Müller'sche, wenigstens in Hinsicht des angegebenen Grundes, Aristoteles habe hier die konventionelle Bedeutung des Nachahmens angewandt. Dem widerspricht nämlich eine Stelle in den *Problemen* (XIX, 10), wo er — ohne solchen Grund zu haben — von einer *nicht nachahmenden Musik* spricht. Er bemerkt nämlich dort (fragweise): woher es komme, daß, wie das Singen ohne Worte nicht so angenehm sei als die Wirkung der Instrumente, so auch diese nicht so angenehm klingen, wenn sie nicht nachahmen (*ἐὰν μὴ μιμῶται*). Wenn man aus dieser Parallelisirung von *Singen ohne Worte* und *nicht nachahmender Musik* einen Schlufs auf den Inhalt des letzteren Ausdrucks ziehen darf, so kann er damit nichts anderes gemeint haben als die reine Instrumentalmusik, d. h. diejenige, welche sich auch nicht einmal der Melodie nach an einen Gesang anlehne, sondern ganz selbstständig wirke. Dieser Zusatz scheint deshalb wichtig, weil das Spielen einer sonst bekannten Melodie, wenn auch ohne Gesang, im aristotelischen Sinne *nachahmend* wäre, obgleich es doch auch bloße Instrumentalmusik ist. Also: die Instrumentalmusik überhaupt als solche ist — meint Aristoteles — entweder und zwar *dem größten Theil nach*, weil meistens sangbare Melodien gespielt werden, *nachahmend*, oder aber, wo dies nicht der Fall, nicht. Dies möchte wohl, namentlich wenn man an den Unterschied der damaligen (freilich uns ihrem Wesen nach ziemlich unbekannten) Instrumentalmusik von der heutigen denkt, die einfachste und natürlichste Deutung der Stelle sein; namentlich wenn man damit den starken Tadel in Verbindung bringt, den Aristoteles gegen die bloße Kunstfertigkeit des Virtuositenthums ausspricht. Vergl. im Text S. 175 und besonders 176.

23. Zu Nro. 82 (S. 155): *Die Poesie. Begriff und Eintheilung.*

Es kann nach den zahlreichen Schriften und Abhandlungen, welche über die *Poetik* (*περὶ ποιητικῆς*) des Aristoteles veröffentlicht¹⁾ worden sind, als bekannt vorausgesetzt werden, daß bei Weitem nicht Alles, was Aristoteles über Dichtkunst geschrieben hat, auf uns gekommen ist, und daß selbst, was wir wirklich als von ihm herrührend besitzen, sich in einem Zustande befindet, der es mindestens zweifelhaft erscheinen läßt, ob auch nur der größere Theil davon in der uns erhaltenen Form dem Aristoteles wirklich zuzuschreiben sei. Ohne daher auf die gediegenen philologischen Untersuchungen eines H. Ritter, Biese,

¹⁾ Schon Lessing bemerkt in der *Hamburgischen Dramaturgie* (Werke ed. Lachm. VII, p. 453), daß er über die Entstehung und die Grundlage der *Poetik* *seiner eigenen Gedanken* habe, über die er sich „nicht ohne Weitläufigkeit äußern könne“. setzt aber hinzu, daß „über die Tragödie uns die Zeit so ziemlich Alles daraus gekümmert habe“, und legt schließlich auf die darin enthaltenen Gesetze unbedingten Werth.

Brandis, Zeller, Bernays, Spengel, Ulrici, Trendelenburg zu rekurriren, bemerken wir nur, daß von allen Hypothesen, die über die Entstehungsweise der *Poetik* aufgestellt sind, uns die geistvolle Vermuthung Stahr's, daß wir in derselben ein mit Randbemerkungen, die dann in den Text übergangen, versehenes Kollegienheft vor uns haben dürften, welches den Vorträgen des Stagiriten nachgeschrieben wurde, am einleuchtendsten erscheinen will. Indem wir hinsichtlich der Motivirung dieses vielleicht Manchem als „modern“ vorkommenden Gedankens auf die auch in dieser Beziehung interessante *Einleitung* zur Uebersetzung der *Poetik* von Stahr verweisen, fügen wir kurz noch Folgendes hinzu: Die aus dem Alterthum herrührenden Kataloge der aristotelischen Schriften enthalten eine Menge Titel von Werken über Dichtkunst, theils als Geschichte, theils als Theorie oder Kritik derselben. Mit Sicherheit scheint man in der Zeit nach Aristoteles nur zwei dahin gehörige Werke desselben gekannt zu haben, nämlich außer dem oben erwähnten *περὶ ποιητικῆς* noch eine Schrift *περὶ ποιητῶν* (über die Dichter), welches also eine historische Kritik gewesen zu sein scheint, gleichsam als Vorstudium für die Theorie der Dichtkunst selbst. Erst mehre hundert Jahr nach Aristoteles finden sich einige dürftige Notizen aus diesem kritischen Werke, namentlich bei Diogenes von Laerte, Athenäus, Makrobios u. A. welche ohnehin nicht einmal aus direkter Quelle geschöpft zu haben scheinen. So viel scheint indeß fest zu stehen, daß von den drei Büchern, aus denen das Werk bestand, das erste von den epischen, das zweite von den dramatischen, das dritte vermuthlich also von den Dithyrambendichtern handelte.

Was nun die *Poetik* betrifft, welche Stahr als „eines der räthselhaftesten Ueberbleibsel aus der gesammten Verlassenschaft des hellenischen Alterthums“ bezeichnet, so hat bekanntlich Franz Ritter die Ansicht aufgestellt, daß sie entweder in sehr verstümmelter Gestalt auf uns gekommen, oder daß diese *Poetik* ein ganz anderes Werk sei, als jenes, das Aristoteles mehrmals als von ihm herrührend in seinen andern Schriften erwähnt. Ritter gründet diese Ansicht darauf, daß jene Erwähnung von Aristoteles theils in einer Weise geschehe, welche die Behandlung als eine zukünftige erscheinen lasse (De Interpr. IV, Politik VIII, c. 7, § 4), theils so, daß zwar Vorlesungen¹⁾ von ihm als existirend erwähnt werden, deren Inhalt aber offenbar ein andrer gewesen sein müsse, da Das, was als darin abgehandelt bezeichnet werde, sich in unsrer *Poetik* entweder gar nicht oder ungenügend vorfinde. — Hiernach glaubt nun Ritter nur etwa $\frac{1}{3}$ der *Poetik* als echt halten zu dürfen; die übrigen $\frac{2}{3}$ seien Zusätze von Kommentatoren, die er als geistlose und einfältige Tröpfe erklärt. Hiegegen nun richtet sich Stahr in sehr eindringlicher Weise und mit überzeugenden Gründen, indem er unsers Erachtens in sehr passender Weise an Hegel erinnert, dessen Vorlesungen ebenfalls erst nach seinem Tode von seinen Schülern — und zwar nach geschriebenen Heften — herausgegeben wurden, da er, wie Aristoteles, vom Tode ereilt wurde, ehe er im Stande war, die Herausgabe seiner Werke selbst in die Hand zu nehmen. Daß aber bei Heften nach mündlichen Vorträgen Manches, und zwar nicht nur seitens des Nachschreibenden, sondern auch seitens des Vortragenden selbst (in Form

¹⁾ Die bezüglichen Stellen gehören alle der *Rhetorik* an und zwar I, II; III, 2; III, 18; und hiebei ist zu bemerken, daß Aristoteles darin immer von Vorlesungen (*ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* oder *ἐν τοῖς ποιήσεως*) spricht.

von Wiederholungen, Abschweifungen u. s. f.) miteinfließt, was den ganzen Organismus des Werkes hie und da stört, liegt auf der Hand. Noch mehr gilt dies, wenn — wie dies bei der *Poetik*, wenigstens zum Theil, der Fall — die Vorträge nur auszugsweise, gleichsam als Resumé, gegeben werden. In dieser Weise mag auch die *Poetik* aus dem Hefte eines Schülers entstanden sein, und dies erklärt die vorhandenen Lücken, die Ungleichheit der Behandlung, manche nicht passende Zusätze u. s. f.; im Uebrigen aber trägt das kleine Werk hinsichtlich der Gedanken so entschieden das Gepräge des aristotelischen Geistes, daß es seinem wesentlichen Inhalt nach von Niemand anders herrühren kann.

24. Zu Nro. 86 (S. 163, Z. 12): *Solche Erkennungen und Schicksalswendungen erregen entweder Mitleid oder Furcht. . .*

Besser wäre statt „entweder — oder“ zu sagen: theils — theils (vel — vel) oder *einerseits — andererseits*. (S. unten). — Stahr versteht übrigens die Worte (*Poet.* Cap. XI. 2): *ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημική ἐστίν* — so, als ob Aristoteles damit diejenige Erkennung gemeint habe, mit welcher eine Peripetie verbunden sei; allein das *ἀνυχα καὶ τυχόντα* enthält offenbar nur (wenn nicht hier etwas ausgefallen ist) einen Gegensatz zu denjenigen Erkennungen, welche sich auf Personen beziehen und sich nicht an Zufälliges knüpfen. Jedenfalls wäre es doch unlogisch, wenn Aristoteles die sachlichen und zufälligen Erkennungen als Gegensatz gegen diejenigen hinstellte, welche mit Peripetie verbunden seien. Denn es können ja ebensowohl persönliche Erkennungen ohne Peripetie, wie auch Peripetie mit sachlichen Erkennungen verbunden gedacht werden. Auch geht die Richtigkeit der obigen Auffassung wohl aus den folgenden Worten hervor: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια . . .*, denn wäre „solche Erkennung“ als die mit Peripetie verbundene zu verstehen, dann dürfte ja Aristoteles die Worte „und Peripetie“ nicht mehr hinzufügen, weil diese schon in dem *τοιαύτη* enthalten wäre. Wenn der vorletzte Satz dieses Kapitels, der mit den Worten anfängt: *ἐπειδὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶ ἀναγνώρισις* u. s. f. vor denjenigen gestellt würde, welcher von den sachlichen Erkennungen handelt, so würde der Zusammenhang deutlicher sein, weil jener das vermisste Glied des Gegensatzes enthält. Wir haben deshalb für unsere Darstellung die Umstellung der beiden Sätze für nöthig gehalten.

Eine zweite Bemerkung, die wir hier zu machen haben, betrifft den bis jetzt unsers Wissens noch nicht bemerkten Parallelismus zwischen den beiden Momenten der *Peripetien* und *Erkennungen* einerseits und denjenigen der *Furcht* und des *Mitleids* andererseits. Daß sich der Inhalt der ersten Begriffsgruppe zu dem der zweiten überhaupt wie Ursache zu Wirkung verhalte, liegt auf der Hand. Liefse sich außerdem aber nachweisen, daß speciell die *Peripetie* als Grund der *Furcht*, die *Erkennung* dagegen speciell als die des *Mitleids* zu fassen sei, so würde damit auch zugleich der Schein der Willkür, der darin liegt, daß Aristoteles gerade diese beiden *παθήματα* angiebt, ohne sie weiter zu motiviren, fortfallen. Um den Nachweis zu führen, daß jener kausale Parallelismus in der That vorhanden ist, müssen wir auf die aristotelische Bestimmung der *Fabel* (*μῦθος*) überhaupt, deren Momente ja die Peripetien und Erkennungen bilden, zurückgehen. Im 6ten Kapitel definirt er dieselbe als *Nachahmung der Handlung* (*ἐστὶ τῆς πράξεως ὁ μῦθος ἡ μι-*

μησις); unmittelbar darauf heisst es: λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (denn ich verstehe unter dieser Art Fabel den Zusammenhang der einzelnen Begebnisse) und dann giebt er die nothwendigen sechs Bestandtheile der Tragödie an, nämlich μῦθος, ἡθῆ, λέξις, διάνοια, ὄψις und μελοποιία. Von diesen sechs seien zwei nur Mittel des Nachahmens (nämlich λέξις und μελοποιία), einer betreffe die Art und Weise (nämlich ὄψις, d. h. die scenische Ausstattung, Kostüme u. s. f.) und drei seien die eigentlichen Gegenstände der Nachahmung: die *Fabel*, die *Stimmungen* und der *Gedankenstoff*. „Das Wichtigste (μέγιστον) von diesen ist ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις (die Zusammenstellung der Begebnisse [was oben objektiv σύνθεσις, Zusammenhang, genannt wurde])“⁴. Stahr übersetzt ἡθῆ mit *Charaktere*; dafs dies falsch ist, geht aus der bald darauf folgenden Bemerkung hervor, dafs „zwar ohne Handlung „keine Tragödie möglich sei, wohl aber ohne ἡθῆ, denn wenn Einer „noch soviel *stimmungsvolle* Tiraden, Reden und Gedanken zusammenstellte (ἔτι ἐὰν τις ἐξεῖς θῇ ῥήσεις ἡθικὰς καὶ λέξεις), so würde er „dadurch allein noch keine tragische Wirkung erreichen, sondern dies „geschehe nur bei derjenigen Tragödie, welche enthalte μῦθον καὶ (damit) „σύστασιν πραγμάτων.“ Was könnte man in diesem Zusammenhange unter ῥήσεις ἡθικὰς verstehen, wenn ἥθος *Charakter* bedeutete? Soviel zur Orientirung.

Im 11ten Kapitel giebt nun Aristoteles ausdrücklich als die Bestandtheile der Fabel die zwei des *Glückwechsels* und der *Erkennung* an, wozu als dritter das wirkliche *Leiden* (πάθος) komme; vorher aber schon bemerkt er, dafs „solche Erkennungen, die zugleich mit Glücksumschlägen verbunden sind, die wesentlichsten für die Fabel seien; „denn solche Art Erkennung und Glücksumschlag bewirke einerseits „Mitleid andererseits Furcht; derartige Darstellung aber sei eben die Tragödie“ (ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἡ ἔλεον ἔξει ἡ φόβον, οἷων πρᾶξεων ἡ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται); ja er setzt noch hinzu: ἐτι δὲ καὶ τὸ ἀντιχεῖν καὶ τὸ εὐνιχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. Das ἡ — ἡ, was hier mit *einerseits* — *andererseits* übersetzt ist, hat keineswegs in der angezogenen Stelle die ausschliessende Bedeutung von *aut* — *aut*, denn Furcht und Mitleid wird von Aristoteles stets zusammen als Wirkung der Tragödie genannt, sondern von *vel* — *vel*, so dafs es scheint, als ob Aristoteles beide Wirkungen sowohl der Erkennung als der Peripatie habe zuertheilen wollen, nur dafs in der einen das eine, in der andern das andere Moment überwiege: hierdurch aber wird der von uns behauptete Parallelismus nicht aufgehoben.

Aus dem Obigen geht nun aber dies hervor, dafs Aristoteles 1) den *Mythus*, d. h. die Darstellung einer zusammenhängenden Handlung, als erste Hauptbedingung der Tragödie betrachtet; 2) dafs die *Erkennung* und der *Glücksumschlag* ingredientie Theile solcher Handlung sind, da die Handlung als tragische eben aus ihnen und dem *Leiden* besteht und sie folglich nicht fehlen dürfen; 3) dafs ihre Verbindung die tragische Wirkung, nämlich zugleich *Furcht* und *Mitleid*, hervorbringt. Damit ist aber zunächst die enge Kausalverbindung zwischen den beiden Begriffspaaren überhaupt festgestellt. Ist dies aber nicht zu bestreiten, so bedarf es hinsichtlich des Parallelismus, d. h. hinsichtlich der Behauptung, dafs der *Glücksumschlag* hauptsächlich, wenn nicht ausschliesslich auf die *Furcht*, die *Erkennung* aber auf das *Mitleid* als ihre betreffenden Wirkungen zu beziehen seien, nur folgender einfacher Erwägung: die Empfindung der *Furcht* bezieht sich auf ein zukünftiges, die des *Mitleids* auf ein

gegenwärtiges Leiden. Die *Erkennung* nun, als Ursache des gegenwärtigen Leidens, muß deshalb hauptsächlich Mitleid erregen, der *Glücksumschlag* aber, insofern ja das Nahen desselben von dem Zuschauer früher als von dem tragischen Helden erkannt wird, ist, als die Ursache des zukünftigen Leidens, vorzugsweise Grund der Furcht. Der Zuschauer sieht zwar auch die Erkennung sich nahen und fürchtet deshalb für den Helden auch diesen Augenblick des Erkennens. Der wirkliche Eintritt dieses Moments aber wird Ursache des gegenwärtigen Leidens und erregt dann ausschließlich Mitleid mit diesem. So erklärt sich das obige ἤ—ἤ (vel—vel), so daß schließlich das Resultat dies ist: Glücksumschlag und Erkennung erregen beide Furcht und Mitleid, aber bei dem ersteren überwiegt zunächst die Furcht, bei der zweiten das Mitleid. Das dritte Moment, das Leiden selbst, nimmt an beiden Theil, kann also nicht außerhalb des Mitleids und der Furcht noch ein drittes πάθημα zur Folge haben.

Wenn also Aristoteles an einer andern Stelle (Kap. 10), bei der Eintheilung der Tragödie in *einfache* und *verwickelte*, nur der letzteren die Peripetien und Erkennungen zuzuthemen scheint, so ist dies entweder ein Widerspruch gegen seine ausdrückliche Ansicht von der Sache oder aber die Stelle ist als verfälscht zu erklären. Sie lautet (nach Hermann) εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοὶ οἱ δὲ πεπλεγμένοι καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν, ὑπάρχουσιν ἐνθὺς οὐσαί τοιαῦται („denn auch die Handlungen, deren Darstellungen die Fabeln sind, sind derart beschaffen“); λέγω δὲ ἀπλὴν τὴν πρᾶξιν, ἥς γιγνομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχὺς καὶ μιᾶς ἀνεν περιπετείας ἢ ἀναγνώρισµοῦ ἢ μεταβάσεως γίνεται („in deren zuvor bestimmtem, ununterbrochenem und einheitlichem Verlauf ohne (plötzlichen) Glücksumschlag und Erkenntniß die „Wandlung geschieht“), πεπληγµένην δὲ, ἐξ ἧς μετ' ἀναγνώρισµοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀµφοῖν ἢ μεταβάσεως ἐστίν („aus welcher mit der Erkenntniß oder dem Wechsel oder mit beiden die Wandlung hervorgeht“). — Hier ist nun zweierlei zu bemerken: 1) daß eine „Wandlung“ (μετάβασις) also unter allen Umständen stattfindet. 2) Da nun eine solche gerade die wesentliche Form der Peripetie und der Erkennung bildet, so kann Aristoteles hier nur meinen, daß es das Plötzliche in dieser Wandlung sei, was die verwickelte von der einfachen Tragödie unterscheidet, nicht aber der Inhalt der Peripetie und der Erkennung. Hierfür spricht der Umstand, daß Aristoteles — gewiss nicht ohne Absicht — hier nicht die Bezeichnung ἀναγνώρισις, sondern ἀναγνώρισµός braucht, d. h. nicht das (für das betheiligte Subjekt immer plötzliche) Erkennen, sondern die Erkenntniß als bloße Thatsache. Für περιπέτεια hätte er gewiss ebenfalls einen entsprechenden andern Ausdruck gewählt, wenn er einen gehabt hätte. — Hierdurch möchte der Einwurf, als ob Furcht und Mitleid ohne Glückswendung und Erkennen in deren wesentlichster Form, der Wandlung, bestehen könne, wohl erledigt werden.

25. Zu Nro. 86 (S. 163, Z. 7): *Dies ist die wichtige Frage von der aristotelischen Katharsis.*

Die Bestimmung des Begriffs der *Katharsis* im aristotelischen Sinne ist deshalb so schwierig, weil Aristoteles eine eigentliche Definition desselben nirgends giebt, so daß wohl gerade in dieser Hinsicht in der Poetik eine beträchtliche Lücke zu vermuthen ist. Dies geht zunächst daraus hervor, daß er überall, wo er als Zweck der Tragödie „die Reinigung der Leidenschaften von Furcht und Mitleid“ erwähnt, diesen

Zweck als solchen gleichsam nur konstatirt, so als ob das eine abgemachte Sache sei. Das erste Mal, wo er die genannten Worte braucht, nämlich bei der Definition der Tragödie im Anfang des 6ten Kapitels, leitet er den betreffenden Satz mit einem „also“ ein, indem er sagt: Die Tragödie ist also Nachahmung einer gehaltvollen und in sich abgeschlossenen Handlung, welche durch „(Erregung von) Mitleid und „Furcht die Reinigung der gleichen Leidenschaften hervorbringt.“ (. . . δι' εὐδου καὶ φόβου περαινόνσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.) Das οὖν übersetzt auch Stahr mit *also* und sieht sich deshalb genöthigt, in einer Note erklärend hinzuzufügen: „d. h. nach dem bisher Gesagten“. Allein das ἐκ τῶν εἰρημέων (in § 1) entspricht gar nicht dem Inhalt der früheren Kapitel, denn Aristoteles hat eben nichts gesagt, woraus jene Definition sich ergeben könnte. Wahrscheinlich ist also zwischen dem 5ten und 6ten Kapitel eine Lücke zu erkennen. An die letzten Worte des 5ten Kapitels: „Denn Alles, was die Epopoie hat, liegt der Tragödie zu „Grunde, was aber diese letztere hat, findet sich nicht Alles in der Epopoie“ konnte Aristoteles sehr wohl dies Unterscheidende der Tragödie gegen das Epos näher erläutern: und dies wäre dann eben Das gewesen, worauf er mit dem οὖν Bezug genommen hätte.

Es steht hiernach fest, daß Aristoteles nirgends einen Grund davon andeutet, warum es gerade die Empfindungen der Furcht und des Mitleids seien, die bei der Tragödie sowohl hinsichtlich des Inhalts als der Wirkung in's Spiel kommen: sondern er sagt nur später (im 11. Kap.), nachdem er über die Fabel, die Charaktere, die Verknüpfung der Handlung, die Schicksalswendungen und Erkennungen u. s. f. in einer Reihe von Kapiteln gehandelt, auf Grund der genaueren Bestimmung der beiden letztgenannten Begriffe, daß diese es seien, „welche Mitleid und „Furcht erregen, und derartige Handlungen — dies sei ja die Voraussetzung (ὑπόκειται) — seien Gegenstand der tragischen Nachahmung“; und damit läßt er diese Frage abermals fallen. Endlich behandelt er zwar die Handlungen und Charaktere in Hinsicht des kathartischen Princips in den beiden Kapiteln 13 und 14; allein, wie er im Eingange des ersteren ausdrücklich bemerkt, nur rücksichtlich der Mittel und Wege, auf denen dieser kathartische Zweck der Tragödie erreicht wird. Die Katharsis aber, ja schon die Erregung von Mitleid und Furcht selbst, als dieser Zweck, ist auch hier lediglich eine Voraussetzung.

Außer dieser auffallenden Lücke in der sonst, selbst in verhältnißmäßig viel unwichtigeren Fragen, sehr eingehenden Erörterung über das Wesen der Tragödie, giebt es aber auch noch einen positiven Anhaltspunkt für die Annahme, daß an der betreffenden Stelle, nämlich am Schluß des 5ten Kapitels, ein Stück verloren gegangen sein müsse. Wir finden nämlich in einem andern Werke von ihm, in der Politik, eine Art Erklärung über die Katharsis, wonach sie „eine mit einer gewissen Lust verbundene Erleichterung und Heilung“ sei (Politik VIII. 6, 7) — es ist dort nämlich von der kathartischen Wirkung der Musik die Rede —, nebst dem Zusatz, daß er „in der Poetik ausführlicher „von der Katharsis handeln wolle“. Da dies nun aber nicht geschehen ist, so bleibt nichts übrig als der Schluß, daß die betreffende Stelle in der Poetik entweder verloren gegangen oder von dem Nachschreiber des aristotelischen Vortrags unberücksichtigt geblieben und also nicht aufgenommen sei.

26. Zu Nro. 87 (S. 164): . . . *Die Leidenschaften reinigende Kraft erkannte.*

Der Begriff der *Katharsis*, welchen Aristoteles bei der Definition der Tragödie braucht, ist nicht zu verwechseln mit dem bei der Wirkung der Musik angewandten. Auch hierin ist die *Katharsis* der *Mimesis* ähnlich, daß sie verschiedene Grade der Idealität in sich enthält. Wie von der Naturnachahmung bis zur ideellen Ausdrucksgestaltung eine ganze Stufenleiter mimetischer Darstellungsweisen existirt, so auch in der *Katharsis* zwischen der so zu sagen pathologisch beruhigenden Wirkung der Musik und der ästhetisch-erregenden Wirkung der Tragödie. Erstere ist eine Art Abwiegung, diese vielmehr eine Aufwiegung der Leidenschaften, zu dem Zweck, dort einer Heilung, hier einer Heiligung derselben. Größere Gegensätze kann es daher wohl kaum geben. Die erstere Stufe ist der platonische, die zweite (aber ohne Ausschließung der ersteren) der aristotelische Standpunkt. Müller verwechselt nun fortwährend beide Bedeutungen, nämlich die tragische mit der musikalischen *Katharsis*, und kommt dadurch (S. 58—71) in arge Verwirrung, was um so mehr zu bedauern ist, als er gerade diesem Gegenstande große Sorgfalt zugewandt. Trotzdem entfernt er sich von dem Verständniß des aristotelischen Begriffs nur um ein sehr Geringes; ja es ist eine Stelle in seiner Betrachtung (II, 3 ff.), wo sich unwillkürlich eine Ahnung der Wechselbeziehung zwischen der *καθασις* und *μιμησις* ausdrückt. Er sagt nämlich dort: „Nicht um die Künste als unkundige Nachahmungen des wesenlosen Scheins herabzuwürdigen . . .“, nahm Aristoteles den Namen der *nachahmenden Künste* von seinen Vorgängern auf, sondern weil sein forschender Geist die psychologische Erklärung des Ursprungs der höheren Kunstthätigkeit sowie die Wirkung, welche die Werke der Kunst auf die Seele ausüben, vornehmlich in der nachahmenden Natur derselben entdeckt zu haben glaubte.“ — Zimmermann dagegen macht die Entdeckung, daß *Furcht* und *Mitleid* „gemischte Gefühle wären — denn dies werde durch den Begriff der *Reinigung* vorausgesetzt“ (? So viel bekannt, ist nicht das *Reine*, sondern das Einfache Gegensatz des *Gemischten*, das *Unreine* dagegen „der des Reinen“) — „weshalb denn Plato diese Gefühle ebenfalls *gemischte* nenne, welche freilich die niedrigsten seien; Aristoteles Ansicht „von der *Katharsis* schliesse sich daher eigentlich ganz an die platonische an, nur daß bei ihm diese Gefühle durch die *Reinigung* die *edelsten* würden (!) So weise Aristoteles der Tragödie *einen höheren Rang* an als Plato“ (als ob zwischen den beiden Ansichten ein bloßer Gradunterschied bestände!), aber „er thue dies auf die natürlichste Weise „und ganz im platonischen Geiste . . .“. Diese Probe mag genügen, um den Grad des Verständnisses für Aristoteles, welches wir bei diesem Aesthetiker finden, festzustellen. — Wahrhaft spekulativ dagegen und, mit fast alleiniger Ausnahme des inneren Zusammenhangs zwischen der *Mimesis* und *Katharsis*, völlig unsrer eigenen Auffassung gemäß, die übrigens auch Göthe schon angedeutet hat, faßt Stahr die *Katharsis* in der schon öfters erwähnten Einleitung zu seiner Uebersetzung der *Poetik*. — Vischer spricht sich in zusammenhängender, aber doch immer noch sehr ungenügender Weise über die aristotelische Definition der Tragödie im 6ten Kapitel nur einmal (I S. 329) aus. Er wirft dem Aristoteles vor, daß er bei dem Begriff seiner *Katharsis* „den idealen Gehalt der

„Tragödie nicht berücksichtige“, weil er zwar von einer *ἀμαρτία* spreche, aber diese *Schuld* nicht in ihrem „Verhältniß zur absoluten Gerechtigkeit“ entwickle“, mit andern Worten, weil der alte Grieche die Schuld antik und nicht modern auffasse. Er tadelt daher auch Stahr und Müller, obgleich er in denselben Fehler wie dieser verfällt, nämlich die Katharsis der *Politik* und *Rhetorik* mit der der *Poetik* zu verwechseln. Richtig dagegen ist seine Hinweisung auf die einheitliche Wechselbeziehung zwischen *Furcht* und *Mitleid* [Vergl. auch Kr. Anh. Nro. 29].

27. Zu Nro. 87 (S. 165): *Hier fehlt nun die vierte Kombination. . .*

Kombination sagen wir, nicht (wie Stahr) Komposition, obgleich *σύνταξις* in diesem letzteren Sinne von Aristoteles ebenfalls gebraucht wird; aber hier meint er offenbar nur die Zusammenstellung der einzelnen Momente der beiden Gegensätze: *Glück in Unglück* oder *Unglück in Glück* — Gut oder Schlecht, und dies hängt mit der Komposition erst in entfernterer Weise zusammen. Daher dürfte auch die zweifache Anwendung des Wortes *σύνταξις* in der Stelle: *Λεντίνα δὲ . . . ἐστὶ σύνταξις, ἣ διατλήν τε τὴν σύνταξιν ἔχουσα . . .* wohl mit Unrecht als *Nachlässigkeit* im Ausdruck zu betrachten sein (weshalb Stahr es das erste Mal ganz fortlassen will), sondern die zwifache Anwendung deutet eben auf zwifache Bedeutung, so daß die Stelle zu übersetzen ist: „Die Komposition zweiter Klasse ist diejenige, wo die Kombination eine doppelte ist“ (nämlich so, daß die Tugendhaften belohnt und die Bösen schließlich bestraft werden). Uebrigens würde auch eine bloße Fortlassung des ersten *σύνταξις* die Sache nicht besser machen und gar eine Ersetzung durch *τραγῳδία* den Sinn ganz verändern. Vielmehr scheint gerade in dieser Wiederholung desselben Worts mit verschiedener Bedeutung die pointirte Andeutung zu liegen, daß die bloße Kombination dieser Momente eine wesentlich kompositionelle Bedeutung habe.

28. Zu Nro. 87 (S. 166): *. . . geht er zu den Stimmungen über.*

Die Uebersetzung von *ἦθος* durch *Charakter*, welche Stahr und Andere anwenden, läßt sich für die *Poetik* überhaupt, namentlich für diese und einige andere Stellen, unsrer Ansicht nach nicht rechtfertigen; freilich verhehlen wir nicht, daß die Uebersetzung durch *Stimmung* auch nicht den ganzen Umfang des hier gemeinten Begriffs deckt. Für die wahre Bedeutung sind besonders diejenigen Stellen wichtig, wo Aristoteles selbst das Wort entweder durch Koordination mit Synonymen oder durch Gegensatz erläutert. Beides geschieht besonders in der Zusammenstellung von *Ethos*, *Pathos* und *Praxis*, welche als die drei Objekte der Nachahmung in der Kunst aufgestellt werden. Es geht nämlich hieraus hervor, daß das *Ethos* nach der einen Seite zum *Pathos*, nach der andern zur *Praxis* einen Gegensatz bildet, und dieser Gegensatz ist genauer zu bestimmen.

1. Zunächst scheint klar, daß die deutschen Worte *Charakter*, *Leiden* und *Handlung* insofern nicht koordinirt sind, als sie nicht auf derselben Vergleichungsbasis beruhen; wohl aber ist dies mit den drei Begriffen *Stimmung*, *Leiden* (im Sinne des leidenschaftlichen Ausdrucks der Gefühle) und *Handlung* der Fall, denn sie sind in gleicher Weise Qualitäten oder genauer Zustände des dramatischen Charakters. Besonders

aber geht die Richtigkeit dieser Auffassung aus den Stellen hervor, wo Aristoteles diese Ausdrücke nicht in Hinsicht der Tragödie, sondern z. B. in Bezug auf Musik und Tanzkunst braucht. Von beiden behauptet er, daß sie *Ethos* und *Pathos* und *Praxis* besitzen; und zwar liege bei der Musik das ethische Element in der *Melodie*, das pathetische im *Rhythmus*. Was könnte aber hier nun *Charakter* für einen Sinn haben? Die *Stimmung* dagegen als reflexives Empfinden, im Gegensatz zum *Pathos* als Ausdruck leidenschaftlichen Gefühls erklärt sich dabei auf ganz natürliche Weise. Doch lassen wir diese Trias der Nachahmungsobjekte vorläufig auf sich beruhen, um zu prüfen, wie Aristoteles an jener Stelle der *Poetik* (VI, 14) das Wort *ἦθος* faßt: Das Erste in der Tragödie sei der *Mythos* (also gewissermaßen das faktische Motiv), das Zweite seien die *ἦθη* (*Charaktere* nach Stahr.) Hier bedeuten offenbar die *ἦθη* die eigenthümlichen Färbungen, den Wechsel von Licht und Schatten, das Fleisch und Blut, womit das bloße Gerippe der Fabel umkleidet wird; *Charaktere* hätte in diesem Gegensatz gar keinen Sinn. Dies geht wohl am besten aus der von Aristoteles hinzugefügten Vergleichung mit der Malerei hervor. Er sagt nämlich (nach Stahr's eigner Uebersetzung): „Aehnlich ist es ja auch bei der Malerei. „Denn wenn Einer hier in seinem Gemälde die schönsten Farben „planlos auftrüge, würde er sicherlich nicht dieselbe wohlgefällige Wirkung hervorbringen, als wenn er ein wirkliches Bild auch nur im „Kreideumriss hinstellte.“ Wäre also die Stahr'sche Uebersetzung richtig, so möchte also Aristoteles behaupten wollen: Die Fabel verhält sich in der Tragödie zu den *Charakteren*, wie bei einem Gemälde die bestimmte, in bloßen Umrissen schon deutliche Komposition zu der bloßen *Färbung*. Der *Charakter* ist nun aber gerade das Allerbestimmteste, die Handlung selbst erst Individualisierende, und man könnte viel eher umgekehrt der Ansicht sein, daß der Rohstoff der Handlung eine bestimmte Form erst durch die charakteristische Individualisierung erhält. In dieser Stelle selbst liegt also keinerlei Berechtigung dazu, die *ἦθη* mit *Charaktere* zu übersetzen.

2. Gehen wir nun einige Schritte in der *Poetik* zurück, um zu sehen, ob Aristoteles den Begriff *ἦθος* näher bestimmt. Dies geschieht in der That, und zwar zunächst in Cap. 6, § 5, wo er sagt: „In der Tragödie „handele es sich um die Nachahmung von Handlungen; hierzu gehörten handelnde Personen. Diese müßten aber von bestimmter Beschaffenheit sein, „und zwar κατὰ τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν — denn hinsichtlich dieser „sagen wir auch von Handlungen, sie seien von einer gewissen Beschaffenheit.“ Hier steht also zunächst das *Ethos* (nicht die *ἦθη* wie oben) in Gegensatz zu *διάνοια*. Stahr übersetzt diese mit „Reflexion“, was man acceptiren kann, wenn man dabei an eine Ueberlegung hinsichtlich des Zwecks des Handelns, also an die Intention des Handelnden denkt. Was kann nun *ἦθος*, als Gegensatz zu solcher *Reflexion*, Anderes bedeuten als das Sich-in-sich-zurückziehen des Geistes aus der nach Außen hin, nämlich auf das Ziel des Handelns, gerichteten *Reflexion*, das Beisichbleiben der in sich bewegten Seele, d. h. die *Stimmung*? Namentlich, wenn man erwägt, daß Aristoteles sagt, das *Ethos* und die *Reflexion* bestimmten nicht nur die Qualität des Handelnden, sondern auch die der Handlung selbst. So wenig nun der Ausdruck *Charakter* für diese Doppelbezeichnung passen würde — denn in den beiden Zusammenstellungen: *Charakter des Handelnden* und *Charakter der Handlung* hat das Wort *Charakter* eine ganz verschiedene Bedeutung

— so genau entspricht ihr die Bezeichnung *Stimmung*. Denn wie die Stimmung in einem Bilde, z. B. einer Landschaft, oder in einem Musikstück einmal dem schaffenden Subjekt angehört, das sie, aus sich selbst schöpfend, dem Motiv einprägt, dann aber auch wieder eine objektive Qualität des Produkts, in beiden Fällen aber dasselbe dem Inhalt nach ist: so ist auch in der Tragödie die Stimmung dasjenige Element, was sowohl dem Handelnden neben seiner Reflexion das bestimmte Gepräge aufdrückt, das ihn zum „Charakter“ stempelt, als auch der Handlung selbst ihre individuelle Färbung verleiht. — Stahr scheint dies Unzutragliche des Wortes *Charakter* auch selbst zu empfinden, denn er erläutert die Stelle in einer Anmerkung durch die Worte: „Trieb und Vorstellung sind nach Aristoteles die beiden Grundursachen, das Bewegende des Handelns. Im Triebe offenbart sich die sittliche Neigung, auf welcher die eigenthümliche Individualität (des Charakters) beruht; in der intellektuellen Thätigkeit das überlegende, prüfende Reflektiren, wie das Erstrebte zu verwirklichen ist“. Man sieht, daß, indem er *ἦθος* durch *Trieb* (im Gegensatz zur Reflexion) zu verdeutlichen sucht, er eben das Instinktive, vom Bewußtsein Unabhängige in der sich auf sich selbst beziehenden Bewegung der Seele recht gut herausfühlt, wenn er es auch durch einen ziemlich auf der Hand liegenden Sophismus, der in der verschiedenen Bedeutung von *Trieb* legt, gleich darauf wieder aufhebt, indem er von „sittlicher Neigung“ spricht, wovon hier gar nicht die Rede ist. *Temperament* wäre daher viel richtiger als *Trieb*.

3. Weiter (§ 6) erklärt dann Aristoteles sich über die Requisite der Fabel, welche den Inhalt der Handlung bildet, die *ἦθος* und die *διάνοια*, indem er sagt, „die Fabel bilde die Synthesis der (einzelnen) That-sachen, die Stimmungen seien das, was der Handlung die individuelle „Form auftrage“ — wörtlich: Das, wonach wir die Handelnden „näher in ihrer Qualität bezeichnen“ (*καθ' ἃ ποιοῦς τινὰς εἶναι γαμὶν τοὺς πράττοντας*) —, „Reflexion aber die Worte, worin (die Handelnden) ihre An- und Absichten kundgeben“ (*ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύσιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.*) — Indem nun Stahr durchaus auch bei dem Plural *ἦθη* an der Bedeutung *Charakter* festhält, übersetzt er den zweiten Theil des obigen Satzes so: „unter Charakteren“ (sei zu verstehen) „Das, was unser Urtheil über die sittliche Beschaffenheit der Handelnden bestimmt“, womit denn allerdings in das *ποιοῦς τινὰς εἶναι* ein Sinn hineingelegt wird, der durch nichts motivirt ist.

4. In § 7 faßt nun Aristoteles alle Elemente (*μέρη*) zusammen, indem er sagt, es seien sechs: *μῦθος*, *ἦθος*, *λέξις*, *διάνοια*, *ὄψις* und *μελοποιία*. Davon bildeten zwei die Mittel des Nachahmens (*λέξις* und *μελοποιία*; später giebt er noch ein drittes den *ῥυθμός* an), eins die Art und Weise (*ὄψις*, nämlich die Aufführung auf dem Theater), drei endlich die Gegenstände. (Vergl. oben Kr. A. No. 24.) Diese sind also *μῦθος*, *ἦθος* und *διάνοια*, d. h. das Motiv (Fabel), der Wechsel der Stimmungen, wodurch die handelnde Person als Individuum der bloß äußerlichen Fabel eine innerliche Bedeutung und dadurch ein individuelles Gepräge verleiht, und endlich die Ueberlegung, die Reden, welche die Ansichten und Intentionen des Handelnden kundgeben. Hiemit stimmt denn auch vollkommen, was Aristoteles etwas weiterhin sagt (§ 10), daß nämlich die Handelnden nicht handelten, um ihre *ἦθος* darzustellen, sondern die *ἦθος* kämen nur durch die Handlungen selbst mit zum Ausdruck (*τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις.*) Natürlich;

weil sie nämlich nicht, wie die *διάρσια* selbst Ausdrucksweisen sind, sondern rein innerlicher, zuständlicher Natur, so können sie sich nur als individuelle Färbung des Handelns in diesem gleichsam widerspiegeln. Alles dies paßt nur auf Stimmungen, auf *Charaktere* dagegen gar nicht. Ganz falsch und gegen die ausdrückliche Definition der Tragödie seitens des Aristoteles, daß sie nämlich den Zweck hat, Furcht und Mitleid mit dem Helden zu erregen und dadurch kathartisch zu wirken, würde aber dieser Satz herauskommen, wenn die *ἡθῆ* mit *Charaktere* übersetzt würden. Denn dann müßte Aristoteles ja vielmehr im Gegentheil behaupten, daß die Handelnden deshalb grade handeln, um ihren Charakter darzustellen; und am allerwenigsten könnte er — der später die der tragischen Wirkung nöthige Qualität des Charakters so genau bestimmt, nämlich daß er weder absolut tugendhaft noch ganz schlecht sein dürfe, sondern im Wesentlichen ein würdiger Charakter, aber mit Fehlern behaftet — behaupten (wie er es im § 11 thut), daß „eine Tragödie wohl ohne *ἡθῆ*, nicht aber ohne Handlungen denkbar sei“, wenn hier unter *ἡθῆ*, statt *Stimmungen*, Charaktere zu verstehen seien; namentlich da er als Erläuterung hinzufügt, gerade „wie in der Malerei Zeuxis, im Gegensatz zum Polygnotus, keinen Werth auf Darstellung von Stimmungen legte, sondern (cf. Poetik Cap. 25. 17) mehr *idealisirte*.“ Die Anmerkung Stahrs zu der obigen Stelle beweist eben durch die Vergeblichkeit des Versuchs, diesen für uns nur scheinbaren Widerspruch zu erklären, daß *Charakter* in keiner Weise dem Sinn des *ἡθῆς* entspricht. So auch die Bemerkung des Aristoteles (§ 13), daß „die Anfänger im Dichten viel leichter mit dem sprachlichen Ausdruck und mit „Schilderung von Stimmungen fertig würden als mit der Verknüpfung des Thatsächlichen“; was er wohl schwerlich behaupten möchte, wenn, wie Stahr übersetzt, er dabei an „Schilderung von Charakteren“ gedacht hätte. Denn dies ist bekanntlich das Allerschwerste, während die Stimmung, als diese unwillkürliche Abspiegelung der Seele in einem bestimmten Moment, allerdings sehr leicht zu schildern ist.

5. Endlich haben wir noch eine Stelle im IX. Kapitel (§ 17), in welcher Aristoteles, nachdem er die *διάρσια* als das Aussprechen von Gedanken, das Reflektiren in der Rede, definiert hat, von dem *ἡθῆς* sagt, es sei „diejenige Qualität (*ποιότης*), durch welche die Neigung (des Handelnden) offenbar werde (*ὁ δὲ λόγος τὴν προαίρεσιν*)“, was Stahr ganz unberechtigt übersetzt mit: „Dasjenige, woraus sich offenbart, von welcher Art ihre sittliche Absicht ist.“ Die Stelle aus der Rhetorik (III, 16) beweist nichts für diese Auffassung. Denn hier fragt Aristoteles, „was es sei, das einer Erzählung des Thatsächlichen die ethische Färbung verleihe?“ und beantwortet dieselbe dahin, daß „dies erstens die Kundgebung der Neigung (*προαίρεσις*) sei, denn hiervon hänge der Inhalt des *ἡθῆς* ab.“ — Stahr freilich, indem er *προαίρεσις* ohne Weiteres mit *Absicht* und *ἡθῆς* mit *Charakter* übersetzt, legt dadurch schon in den Beweis hinein, was erst bewiesen werden soll. Wenn nun Aristoteles (Poet. VI. 17) hinzufügt, daß „diejenigen Reden kein Ethos hätten, in denen nicht offenbart würde, was der Redende erstrebe oder was er fliehe“, so deutet dies unzweifelhaft darauf hin, daß er bei der *Proairesis* gar nicht an Absicht — diese gehört vielmehr der *διάρσια* an —, sondern lediglich an *Neigung* in dem doppelten Sinn von Sympathie und Antipathie denkt. *Stimmungen* der Seele sind aber immer entweder sympathisch oder antipathisch, während bei der Absicht nur das Ziel des Handelns in Frage kommt.

6. Aristoteles geht dann noch *im* XV. Kapitel näher auf die Bestimmung der Neigungen und Stimmungen (Beides liegt *im* *Ethos*, sofern die Stimmung die Form der Neigung, diese aber Quelle und Inhalt der Stimmung ist) ein, und auch hier wird unsere Auffassung lediglich bestätigt; nur daß von ihm, da es sich um die Bestimmung des *Inhalts* des *ἦθος* handelt, dieser Ausdruck mehr *im* Sinne der *Neigung* *als* in dem der *Stimmung* genommen wird. Doch dürfte *das* Gesagte hinreichen, um die Uebersetzung des *ἦθος* durch *Charakter* entschieden ablehnen zu dürfen.

7. Was nun *das* Verhältniß des *Ethos* zum *Pathos* und zur *Praxis* *betrifft* — um zu unserm Anfang zurückzukehren —, so geht aus dem Umstande, daß Aristoteles diese drei Momente *als* Objekte der künstlerischen Nachahmung überhaupt betrachtet, so daß weiter z. B. die Musik neben dem im Rythmus sich aussprechenden *Pathos* auch ein *Ethos*, das sich in der Melodie widerspiegeln, enthält, und ebenso auch die Tanzkunst, klar hervor, daß von *Charakter* dabei nicht die Rede sein kann. Ueber diese Beziehungen, welche den letzten Zweifel darüber beseitigen dürften, daß *im* *Ethos* nichts *von* *sittlichem Charakter*, sondern lediglich die aus der individuellen Neigung, sofern sie sich auf ein bestimmtes Objekt, sei es positiv oder negativ, bezieht, entspringende und durch sie hervorgerufene Stimmung ausgedrückt werden soll, vergl. die betreffende Stelle in unserm Text, No. 91—97, besonders *No.* 94.

29. Zu Nro. 93 (S. 182): . . . den durch die Verschiedenheit der Tonweisen . . . bedingten Rythmus. . .

Die bei Müller sowohl wie bei Teichmüller stattfindende Verwirrung kommt theils aus der gerügten Verwechslung und Vermischung der antiken und modernen Bedeutung des Wortes *Harmonie*, theils aus dem Umstande, daß sie keine Rücksicht auf die überall von Aristoteles beobachtete Unterscheidung nehmen zwischen der reinen Instrumentalmusik, die entweder nachahmend oder nicht nachahmend ist, und der begleitenden Musik, welche, weil sie an der Nachahmung der Kunstgattung, welche sie begleitet, Theil nimmt, immer und zwar in gesteigertem Grade nachahmt. Selbstverständlich *müssen* daher auch die Bezeichnungen *Rythmus* u. s. f. eine andere Bedeutung erhalten, wenn sie von der einen, als wenn sie von der andern Art der Musik gebraucht werden. Der Rythmus der reinen Instrumentalmusik gehört dieser selbst an, fällt also mit der Melodie *als* Takt zusammen, bei der begleitenden Musik gehört er dagegen der *im* Gesange ausgedrückten Melodie oder der Tanzbewegung an. Dies ist die eine Seite; die andere beruht in der Differenz der Tonweisen (*Harmonien*), welche theils rythmischer theils melodischer Art sind. Wenn sich daher Teichmüller wundert, daß Aristoteles die Ausdrücke *μελος*, *ἁρμονία*, *ῥυθμός* bald in dem einen bald *im* andern Sinne braucht, und damit auf eine Konfusion bei ihm hindeutet, so liegt diese lediglich in dem Verfasser selbst. Hält man einerseits daran fest, daß *μελος* die *Melodie*, *ἁρμονία* die *Tonweise* (nicht Tonart in *modernem* Sinne) und *ῥυθμός* *Takt* ist, so wird Alles bei Aristoteles klar. Sofern nämlich die Tonweisen, wie die *lydische*, *phrygische*, *dorische*, die *mizolydische* und die übrigen gemischten *Harmonien*, sich nicht nur durch die Verschiedenheit der Rythmen, welche lebhafter und gemessener, schneller und langsamer, pathetischer und energischer sein können, sondern auch durch den besonderen Charakter

ihrer Melodien unterscheiden, so liegt auf der Hand, daß, wenn Aristoteles die erstere Seite in Betracht zieht, die Bedeutungen von *ἁρμονία* und *μελός* als indifferent zusammenfallen können, während das Kriterium im *ῥυθμός* liegt; wenn er dagegen die Tonweisen nach der Verschiedenheit ihrer Melodien betrachtet, der *ῥυθμός* das Indifferente ist, weil das Kriterium im *μελός* liegt. Nun wundert sich Teichmüller (die Verwunderung liegt darin, daß er die Worte gesperrt drucken läßt), daß „in der Politik wie in der Poetik bald Harmonie, bald „Melos von derselben Sache gesagt . . . andererseits aber auch die „Harmonien als etwas von dem *μελός* Verschiedenes abgesondert“ wird, was nach unsrer Erklärung ganz natürlich ist. Um eine Parallele aus der heutigen musikalischen Technologie zu wählen: wenn wir von *Opernmusik* (etwa im Gegensatz zum *Oratorium* oder der *Symphonie*) sprechen, so hat das Wort *Musik* offenbar eine ganz andere Bedeutung als wenn wir von *italienischer Musik* (im Gegensatz zur *deutschen*) reden. — Dort ist das Kriterium ein materiales, hier ein formales. Aehnlich verhält es sich mit den antiken Tonweisen in Beziehung zu den Melodien und Rythmen; mit andern Worten: die Tonweisen werden charakterisirt entweder durch die rythmischen oder durch die melodischen Differenzen, oder auch wohl durch beide zusammen. Findet das Erstere statt, so ist *Tonweise* = Melodie mit differentem Rythmus; im zweiten Falle ist *Tonweise* = Rythmus mit differenter Melodie; im dritten dagegen ist *Tonweise* = differente Melodie mit differentem Rythmus, so daß hier Melodie und Rythmus zusammenfallen. Die Gleichheitszeichen sollen hier indess natürlich nicht bedeuten, daß z. B. im ersten Falle dieselbe (bestimmte) Melodie in den verschiedenen Tonweisen mit verschiedenen Rythmen gespielt würde — das wäre Unsinn —, sondern es soll damit nur angedeutet werden, daß, wo Aristoteles die Tonweisen nach dem *Rythmus* unterscheidet, das Melodische überhaupt in solchem Falle außer Vergleich bleibt und deshalb die Worte *μελός* und *ἁρμονία* als synonym oder auch als identisch gebraucht werden können. So sagt er (*Politik* VIII, 7) *σκεπτεόν δ' ἐτι περὶ τε τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς*, d. h. „von den Tonweisen und“ — dieses *Und* bedeutet fast so viel als „und zwar in Hinsicht auf die Verschiedenheit ihrer“ — „Rythmen“; in der *Poetik* I. 4, wo er die Mittel der nachahmenden Künste überhaupt anführt, bemerkt er, daß „sie sich dazu des Rythmus, des Worts „und der Harmonie, und zwar entweder getrennt oder zusammen, bedienen“, so daß also *Harmonie* ganz im Sinne von Melodie gebraucht wird. Daß er aber *ἁρμονία* und nicht *μελός* sagt, hat seinen Grund lediglich darin, daß es sich hier für ihn nur um das Allgemeine handelte, und auch darin, daß das Musikalische als Mittel der Nachahmung zunächst der begleitenden Instrumentalmusik angehört. Weiterhin sagt er aber dann auch in demselben Sinne und Zusammenhange *μελός*. Wenn man die beiden Stellen im ersten Capitel der *Poetik* vergleicht, so kann gar kein Zweifel über den richtigen Sinn obwalten. Die eine nämlich lautet (4): *ἀπασαι μὲν (sc. τέχναι) ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ*. Hier sind also, weil es sich lediglich um die allgemeinen Mittel handelt, auch die allgemeinsten Ausdrücke gewählt, denn der Rythmus gehört ja z. B. auch dem Tanz an, und darum setzt er denn auch hinzu: „Harmonie und Rythmus bringen die Auletik und „Kitharistik . . . Rythmus allein, ohne Harmonie, die Tanzkunst in „Anwendung“, wo also *Harmonie* geradezu das melodische Element bedeutet. In der zweiten Stelle (10) spricht er dagegen nicht von der

Kunst überhaupt, sondern von der *Poesie*, was einen großen Unterschied macht. Er sagt: *εἰσὶ δὲ τινες ἃ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημέτοις, λέγω δὲ, οἷον ῥυθμὸς καὶ μέλει καὶ μέτρον, ὥσπερ ἡ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιησις*, d. h.: „es giebt Kunstgattungen, welche alle vorbenannten Mittel, ich meine Rhythmus, Melodie und Metrum, in Anwendung bringen, wie die Dithyrambik“. Nun ist klar, daß er, wie statt des früheren Ausdrucks *Wort* jetzt näher das metrische Wort oder geradezu *Metrum*, aber doch in demselben Sinne (denn sonst würde er ja nicht den Rhythmus noch besonders nennen), so jetzt *Melodie* statt des früheren *Harmonie* als bestimmtere Fassung desselben Inhalts braucht. Dagegen, wo er von den Unterschieden der *Tonweisen* als musikalischer Schulen (um diesen modernen Ausdruck zu wählen) spricht, muß das *Melodische* ja nothwendigerweise (als Unterscheidungsmoment der Harmonien) von dem *Harmonischen*, als solcher besondern Form und Richtung in der Musik, getrennt gehalten werden. In diesem Sinne sagt er (*Probl. XIX 48*): „die hypodorischen und die hypophrygischen Harmonien haben am wenigsten *μελὸς*“, d. h. das melodische Element trete in diesen Tonweisen gegen das rhythmische zurück. Wir könnten noch eine Menge anderer Stellen — Teichmüller hat sie sorgfältig gesammelt, um das vorgebliche Schwanken der Bedeutungen von *μελὸς* und *ἁρμονία*, also auch den scheinbaren Widerspruch in dem Begriff der Melodie beim Aristoteles nachzuweisen — anführen, die alle dasselbe unzweifelhafte Resultat ergeben. Aber die mitgetheilten dürften genügen, um den Beweis zu führen, daß das Verhältniß beim Aristoteles sehr einfach zu erklären ist. Schließlich mag noch bemerkt werden, daß auch Westphal in seinem mehr gelehrten als verständnißvollen Buche *Harmonik und Melopoia der Griechen* (S. 342) das Verhältniß der aristotelischen Bedeutungen von *μελὸς* und *ἁρμονία* vielfach mißversteht, z. B. wenn er die Stelle in den Problemen als Belag für diejenige Bedeutung des *μελὸς* — [er unterscheidet nämlich drei Bedeutungen des *μελὸς*, 1. „im weitesten Sinne „als die musikalische Komposition überhaupt, einschließend Text und „Takt“; 2. „im engeren Sinne die musikalische Komposition als Verbindung von Tönen ohne Rücksicht auf Text und Takt“ (!); 3. „im „engsten Sinne als die Melodie im Gegensatz zu der Harmonie d. h. zu „den begleitenden Akkordtönen“] — heranzieht, worin die Melodie einen Gegensatz zur Harmonie im Sinne der Gleichzeitigkeit verschiedener Töne bildet. Von dieser modernen Bedeutung der *Harmonie* ist in der Stelle des Aristoteles keine Spur zu finden.

30. Zu Nr. 94 (S. 185): . . . ob und welche kathartische Wirkung er der Musik beilegt.

Jede andere Erklärung des *Praktischen* als die von uns im Text gegebene führt auf eine Kette von Widersprüchen, und in diese verfällt denn auch Müller. Schon seine *Eintheilung* (S. 54) der Melodien (wie er ganz falsch sagt statt *Harmonien*) in *ethische*, *praktische* und *enthusiastische* ist in mehrfachem Sinne unlogisch: 1. statt *enthusiastisch*, was eine besondere Gattung des Pathetischen ist, mußte er den letzteren Ausdruck wählen; 2. *praktisch* und *ethisch* nebeneinander zu stellen, ist schon deshalb inkorrekt, weil Aristoteles das *Ethos* selber praktisch nennt; 3. bezeichnet er das *Pathetische*, welches einen Gegensatz zum *Ethischen* bildet, sofern in jenem der Rhythmus, in diesem die Melodie

vorwaltet, als einen „engeren Begriff des Ethischen“, und 4. merkt er nicht (S. 55), daß, wenn in der hypophrygischen Tonweise der musikalische Rythmus vorwaltet, sie weniger nachahmend sein müßte, während sie doch sogar ein praktisches Ethos besitzen soll, d. h. nach seiner Auffassung Handlungen nachahmt. Trotz aller dieser Widersprüche ist Müller doch davon sehr befriedigt, denn er äußert naiv, daß „nach diesen Bestimmungen über den Unterschied zwischen den ethischen, „praktischen und enthusiastischen Tonarten“ — oben waren es *Melodien* — „gar kein Zweifel mehr obwalten könne“. — Ferner bemerkt er S. 54: „Nun bildet zwar das *Kathartische* gegen das *Ethische* im Allgemeinen keinen unbedingten (!) Gegensatz; auch die *praktischen* „und *enthusiastischen* Gesänge wirken doch auf die Stimmung des Gemüths ein, wie denn der Enthusiasmus geradezu ein *Pathos* in dem „*Ethos*, d. i. eine Affection des Gemüthszustandes, von Aristoteles genannt wird, ein *Handeln* aber, worauf doch schon ihrem Namen nach „die praktischen Melodien hinwirken (!) müssen, offenbar nur immer „aus einem bestimmten Gemüthszustande hervorgehen kann.“ — Es ist in der That unbegreiflich, wie ein so intelligenter Schriftsteller in eine so grobe Begriffsverwechslung von Objekt und Zweck der *Nachahmung* verfallen konnte. Es ist ja bei dem *Ethos* und *Pathos* sowie bei der ganzen Charakteristik der Tonweisen hinsichtlich ihrer *melodischen* und *rythmischen* Differenzen, ebenso auch bei dem Ausdruck *praktisch*, nur von denjenigen Stimmungen und Handlungen die Rede, welche den Inhalt der Nachahmung bilden, d. h. welche sich in der Musik abspiegeln, nicht aber von denjenigen, welche als Wirkung der Musik sich im Hörer erzeugen. Dies aber wird fortwährend vermischt und verwechselt, und so ist denn jeder Versuch, sich in dem daraus entstehenden Wirrsal zurechtzufinden, völlig vergeblich —

Was Teichmüller betrifft, so kommt derselbe, nachdem er sich über die Widersprüche des Aristoteles gewundert (s. o. Nro. 29), zu folgendem merkwürdigem Resultat: „Jedenfalls setzt Aristoteles das Musikalische in zwei Stücke, in die *Melopoia* und den Rythmus. Und dies „ist für die vorliegende Frage“ — diese Frage ist nämlich, wie die Ueberschrift des Kapitels zeigt, die nach den Begriffen von *ἀρμονία* und *μελος*: für diese seien also jene *zwei Stücke* — „hinreichend; denn „es wird dadurch gewiß: 1) daß Aristoteles innerhalb des Musikalischen „das Rythmische absondert von dem Harmonischen (?) und dem *μελος*, „ohne daß unter dem Rythmus der Tanz (sic) zu verstehen ist; und „dies entspricht der obenerwähnten Eintheilung der Musik, wonach die „Rythmik neben der Harmonik (!) steht als selbstständig und koordinirt —; 2) daß er Harmonie und *μελος* zwar unterscheidet, aber doch „als zusammenhängend jenen andern beiden Elementen, nämlich dem „*ῥυθμός* (Rythmik) und dem *μέτρον* (Metrik)“ — wie kommt denn dies mit einem Male hieher? — „gegenüberstellt, woraus es mithin „erklarlich ist, daß er dies ganze *genus* bald durch *μελος*, bald durch „*ἀρμονία* bald durch *μελοποιία* bezeichnet, wie denn in der That nach „der Eintheilung des Aristides die Harmonik ebenso wohl die Harmonie als die Melodie und die musikalische Komposition umfaßt.“ — Wenn jemals Unsinn geschrieben wurde, so ist er hier zu suchen. Was kann, von dem Schiefen und Mißverständlichen im ganzen Satze abgesehen, man sich z. B. unter *musikalischer Komposition* denken im Gegensatz und Unterschied von der *Harmonie* und *Melodie*? Was bleibt denn noch übrig von der Komposition, wenn diese beiden

Elemente, aus denen sie überhaupt besteht, weggenommen werden? Das Notenschreiben vielleicht! Doch genug. Auf eine Widerlegung können wir uns natürlich nicht einlassen, sie ergibt sich durch Vergleichung mit unserem Text ganz von selbst. Nur die Bemerkung mag noch hinzugefügt werden, daß, wenn Herr Teichmüller in sehr überhebender Weise über Ed. Müller die Bemerkung macht, daß er „in den meisten „Urtheilen so ungefähr auf dem rechten Wege sei“, dagegen nur zu sagen ist, daß man von Herrn Teichmüller dies nicht behaupten kann; eher schon trifft bei ihm zu, was er in Betreff Müller's hinzusetzt, daß „er zu keiner Klarheit und Genauigkeit kommen kann, weil er nicht „aristotelisch denke“! — Wie weit das Denken des Hrn. Teichmüller *aristotelisch* sei, kann aus Obigem ersehen werden.

31. Zu Nr. 107 (S. 204): . . . *Die Epigonen der aristotelischen Philosophie.*

Daß in Aristoteles die antike Aesthetik hinsichtlich der Totalität der ästhetischen Anschauungen des Alterthums kulminire, wird wohl Niemand bezweifeln; daß aber „mit Plato und Aristoteles die „originalen ästhetischen Ansichten des Alterthums erschöpft“ seien, wie Zimmermann (S. 117) sagt, scheint denn doch zu viel behauptet. Er beruft sich dabei auf Müller und Ulrici, welche „ebenso urtheilten“. Hinsichtlich des Ersteren ist er jedoch in einem Irrthum. Denn wenn Müller in der citirten Stelle (II. 176) sagt: „Auf dem Höhepunkt hellenischer Aesthetik sind wir nun angelangt, denn weder vor noch nach „Aristoteles hat irgend ein hellenischer, ja überhaupt kein antiker Dichter oder Denker mit gleicher Unbefangenheit, mit gleicher Tiefe und „Schärfe, gleich eindringend und auffassend die Kunst behandelt“, so entspricht dies ungefähr unsrer eignen Ansicht, daß die antike Aesthetik hinsichtlich der Totalität der ästhetischen Anschauung in Aristoteles kulminire; keineswegs aber ist damit auch nur angedeutet, daß mit Aristoteles „die originalen ästhetischen Ansichten des Alterthums „erschöpft“ seien, von Plato ganz zu schweigen, den auch Müller gar nicht hier erwähnt. Uebrigens widerspricht sich auch Z. selbst, indem er später (S. 147) noch Plotin nennt, und fast mit denselben Worten jene Behauptung hinsichtlich dieser Philosophie wiederholt, indem er nicht nur sagt: „In Plato, Aristoteles und Plotin erschöpft sich die theoretische Kunstweisheit des Alterthums“, sondern sogar die Plotin'sche Richtung als eine „dritte“ (also doch wohl *originale*) dahin bestimmt, daß er „das Schöne in der Erscheinung des göttlichen Gehalts und in „seiner Abkunft vom höchsten Urquell gesucht“ habe. Wenn nun auch diese Bestimmung der Plotin'schen *Richtung* eine ziemlich unbestimmte ist, da sie fast ebensogut auf Plato passen könnte, so geht doch soviel daraus hervor, daß damit überhaupt eine weitere Richtung über Aristoteles hinaus anerkannt, also die Behauptung einer schon mit Aristoteles stattfindenden *Erschöpfung* der Ansichten über Kunst wieder aufgehoben wird. Mehr noch spricht sich dieser Mangel an kritischer Konsequenz bei Z. darin aus, daß er in der Recapitulation über die antike Aesthetik bis einschließlic Aristoteles (a. a. O.) den Kernpunkt der aristotelischen Kunstansichten darin findet, daß er (Aristoteles) „das Wesen der Schönheit als das quantitative *Nicht zu viel, nicht zu wenig* bestimmt“ habe; ein Beweis, wie wenig man durch die Brille des Herbart'schen Formalismus von dem wahren Wesen der Dinge zu erkennen vermag. Später

(a. u. O.) wird Aristoteles, im Unterschiede von Plato und Plotin, dahin charakterisirt, daß er „an der Alleinstellungsgiltigkeit der Form entschieden festgehalten“, während Plato unbestimmt „zwischen Form und „Gehalt“ (in der Bestimmung des Schönheitsbegriffs) „umhergeschwankt“ sei und Plotin nur im „Gehalt das Schöne gesucht“ habe. Mit dergleichen leeren Kategorien ist aber, abgesehen von ihrer Schiefheit, für die gedankliche Bestimmung der ästhetischen Standpunkte der drei größten antiken Aesthetiker ebenso wenig gethan, wie mit der typischen Bezeichnung Plotins als des *Romantikers* gegenüber dem Aristoteles als des *Klassikers* des Alterthums (S. 147), wobei er denn in Verlegenheit ist, mit welchem Epithet er Plato versehen soll. Schade, daß er nicht auf den Titel *Symboliker* verfallen ist, dann würde die Hegel'sche Triologie in der Eintheilung der Künste — nämlich in symbolische, klassische und romantische — ganz im Sinne des Herbartianismus erscheinen. Solche Abstempelung philosophischer Charaktere — statt ihrer charakteristischen Ausprägung — ist nicht nur wohlfeil, sondern auch bedenklich, weil sie durch die mit solchen geläufigen Typen verbundenen anderweitigen Vorstellungen einen falschen Nebensinn erhalten. Vollends bei Plotin. Was will Z. bei diesem mit solcher Bezeichnung eines antiken Romantikers andeuten, nachdem er ihn kurz zuvor wegen seiner orientalisirenden Neigung getadelt hat?

32. Zu Nro. 119 (S. 226): *Man hat von dem Kanon des Polyklet viel Aufhebens gemacht. . .*

Ueber den *Doryphoros* des Polyklet äußert Zimmermann (*Gesch. d. Aesthetik* S. 118), gleichsam als Kommentar zu der bekannten Stelle des Plinius, welche wohl nicht viel mehr als eine rhetorische Phrase ist (*solus, sc. Polyclethus, hominum artem ipsam fecisse artis opere judicatur*): „Der Schönheitskanon stellt die nichtsinnliche, weil nur im Maasse bestehende Form des Uebersinnlichen (!), der Idee des Menschen, am „Sinnlichen dar, wodurch dieses zum Schönen wird“. Kann aber eine Form bloß aus *Maassen* bestehen, und wenn dies der Fall wäre, können bloße „Maasse“ dargestellt werden? Ferner aber, ist die Größe, das Minimal- und Maximalmaass im Ganzen, dabei denn ganz gleichgültig? Was heisst es ferner, wenn Z. fortfährt: „Der Doryphoros ist der Mensch „in seiner Reinheit gedacht, das abstrakte Gattungsbild . . . ein „sinnliches Abbild des Mustermenschen . . . Während die Natur „nur Einzelne, nicht den Menschen, giebt der *Doryphoros* diesen wieder. „Wie die Idee, so ist der Schönheitskanon ohne Individualität, ohne „Besonderung, die über das Wesen der Gattung hinausgeht; nichts als „Mensch ist er der ganze Mensch“ —. Ganz richtig erinnert daher Z. bei diesem marmornen Mustermenschen an das platonische Gattungsbild. Denn wie dieses ist er lediglich ein leeres Abstraktum, oder vielmehr er soll es sein, ist es aber nicht. Wie? der *Doryphoros* soll „ohne „Besonderung“, „nichts als Mensch, aber der ganze Mensch“ sein, und doch stellt er nur den Mann dar? Rechnet Z. des Weib nicht zum Menschen, oder betrachtet er es wenigstens nicht als eine ebenso bestimmte und berechnete *Besonderung* der „Idee des Menschen“ wie den Mann? Bildet das Weib nicht in Allem, körperlich wie geistig, einen Gegensatz zum Manne, und ist die Einheit dieses Gegensatzes nicht erst der *ganze Mensch*? Läßt sich aber diese Einheit, die als konkrete und in der Doppelseitigkeit der *Besonderung* besteht, als Einzel-

heit darstellen? Laufen mithin jene schönklingenden Phrasen auf etwas Anderes als auf leere Abstractionen hinaus?

Man hat allerdings schon im klassischen Griechenthum, aus einem mißverstandenen Bedürfnis, den *ganzen Menschen* als Ideal zu verkörpern, Versuche gemacht, die Totalidee des Menschen darzustellen; was hat man aber damit erreicht, und was konnte man im günstigsten Falle damit erreichen? Eine ebenso sehr in künstlerischem wie in natürlichem Sinne widerspruchsvolle Anomalie, den *Hermaphroditen*, worin die Gegensätze zwischen Mann und Weib theils zu einem Durchschnittsmaafs abgeschwächt, theils die gegensätzlichen Formen addirt wurden. Zu solchen Monstrositäten gelangt auch die Philosophie, wo sie das Ideal anstatt als lebenerfülltes Konkretes nur als leeres Abstraktum begreift. Denn nur auf dem Wege der Abstraction, d. h. der Vernichtung aller Besonderheit, worin aber allein die Wahrheit der Wirklichkeit beruht, kann sie dazu gelangen, dann bleibt ihr aber eben nichts als eine leere Hülse ohne Kern und kaum Das, das rein Nichts.¹⁾ —

Was nun den vielbesprochenen *Doryphoros* betrifft, so ist doch wohl zunächst unbestreitbar, daß er höchstens das Ideal des Mannes oder Jünglings und nicht das Ideal des Menschen überhaupt ist; sodann aber wäre selbst in dieser Besonderung, die immerhin wenigstens eine Einzelgestaltung zuläßt, wenn dieser Einzelgestaltung auch weder in der Natur noch in Wahrheit auch in der Idee eine konkrete Bestimmtheit entspräche, eine positive Gestaltung nur dadurch möglich, daß von den wahrhaft idealen Individualgestalten, denen als solchen der Begriff der *Individualität* ein immanenter und nothwendiger ist, diejenigen Merkmale, welche diese idealen Individuen oder besser individuellen Ideale als solche kennzeichnen, eliminiert, d. h. auf ein Durchschnittsmaafs reducirt würden. Es wäre diese Konstruktion des *Doryphoros* somit eigentlich nichts als ein Rechenexempel, indem überall zwischen den extremen Maäßen desselben Gliedes der Durchschnitt genommen und aus diesen Durchschnitten die Figur zusammengesetzt worden wäre, wobei übrigens hinsichtlich der Form als solcher dem Belieben des Künstlers noch ein weiter Spielraum gelassen sein mußte. Dann aber würde der *Doryphoros* im Grunde mehr ein physiologisches als künstlerisches Interesse haben. So steht aber die Sache gar nicht einmal. Es steht fest, daß Polyklet bei seinem *Doryphoros* keineswegs an einen alle Besonderheiten in sich aufhebenden Idealmann gedacht hat. Overbeck in seiner vortrefflichen *Geschichte der griechischen Plastik* (II. Aufl. Bd. I. S. 344 ff.) erinnert daran, daß der *Doryphoros* als mannhafter Knabe ein Seitenstück (also einen gewissen Gegensatz) bilde zu dem *Diadumenos*, den derselbe Plinius als weichen Jüngling charakterisirt. Jener wird, sagt O. (a. a. O.) „als eine kräftige, ausgewirkte Gestalt „bezeichnet“. Ferner spricht O. von dem allerdings sehr eigenthümlichen Kopf des *Doryphoros*; Besonderheiten genug, um jede Vermuthung an einen „idealen Gattungsmenschen“ — wäre dieser überhaupt darstellbar — bei Seite zu schieben. Endlich aber sagt Overbeck (S. 353) — und dies möchte wohl allen Phantasien über den *Mustermenschen* den Boden austofsen —: „Obgleich nun aber Polyklet in seinem Kanon ein „durchaus reines Muster hingestellt und in demselben seine wissenschaft-

¹⁾ Vergl. die Stellen, welche im Text bei der Darstellung der Winckelmann'schen und Wilhelm von Humboldt'schen Aesthetik hierüber handeln, namentlich S. 405 ff. 409 ff. 710—721.

..liche und künstlerische Ueberzeugung von der vollkommensten Schönheit des menschlichen Körpers niedergelegt hat, so würde man doch den Charakter seiner Kunst sehr mißverstehen, wenn man glaubte, der Meister habe sich darauf beschränkt, diese erkannte Norm und nur diese Norm wieder und immer wieder darzustellen. Im Gegentheil verbürgt uns die Bezeichnung seines *Diaduménos* als weichen Jünglings neben seinem *Doryphoros* als mannhaften Knaben, daß Polyklet auch die mannigfaltigen Modificationen der absoluten Normalschönheit durch zarteres und reiferes Alter, größere oder geringere ästhetische Ausbildung des Körpers wohl aufzufassen, und wiederzugeben wußte.“ Was bleibt hier also von dem *Mustermenschen* übrig? Nichts als die durch Quintilian bestätigte Gewissheit, daß Polyklet sich bei seinen Figuren, von seinem knöchelspielenden Knaben bis zu seinem *Hercules*, innerhalb einer gewissen Grenze des jugendlichen Menschenalters gehalten hat, weil in diesem die menschliche Schönheit ihre Blüthe erreicht. Aber von dem Begriff dieser innerhalb gewisser Grenzen noch unendlich viel Modificationen zulassenden Blüthezeit bis zum *Mustermenschen* ist ein ebenso großer Abstand wie von dem konkreten Schönheitsbegriff des Aristoteles zu dem leeren Schönheitsideal Plato's. Die beiden Statuen *Doryphorus* und *Diaduménos*, welche aber selber schon einen Gegensatz bilden, mögen etwa die Mitte zwischen den Enden jener Blüthezeit gehalten haben. Uebrigens giebt es bekanntlich noch einen dritten Mustermenschen, den *Apoxyomenos* des Lysipp, so daß schließlich die Herren Zimmermann, Fechner, Zeising und die andern Verehrer des formalistischen Durchschnittsmaßes aus einem *embarras de richesse* vielleicht in Verlegenheit kommen dürften, für welchen dieser verschiedenen „Verkörperungen der allgemeinen Idee des Menschen“ sie sich zu entscheiden haben.

33. Zu Nro. 123 (S. 234): *Hinneigung zur indischen Weltanschauung.*

Zimmermann findet die Quelle der *orientalischen Bestandtheile* der Philosophie Plotin's, ja Plato's, nicht in Indien, sondern in Aegypten. „Aus den Tempeln von Theben“, meint er, „stammt die uralte Tradition von der Präexistenz der Seele und der Seelenwanderung“; er weiß also nicht, daß diese ägyptischen Vorstellungen selber erst aus indischen Quellen stammen, ebenso wie der Apisdienst aus dem indischen Stierkultus, ja selbst einige ägyptische Götternamen aus dem Sanskrit, z. B. Osiris (ind. *Isvara*, als Beiname des Siva) u. s. f. Wenn er vollends, die Philosophie Plotin's mit der Plato's vergleichend, bemerkt, „sein“ (Plato's) „Versuch, orientalische Mystik in wissenschaftliche Forschung zu übersetzen, endige (in Plotin) mit der Rückübersetzung des logisch-strengen Gedankens“ (Plato's) „in hochpoetische Bilder“, so weiß man nicht, wer hier völliger mißverstanden ist, Plato oder Plotin. Aber auch der wichtige und den eigentlichen Fortschritt Plotin's nicht nur über Plato, sondern auch selbst über Aristoteles hinaus enthaltende Gedanke der Selbstbewegung der Idee und der objektiven Gestaltung, wovon später die Rede sein wird, ist nicht, wie Z. es versucht, bloß aus der orientalischen Vorstellung der *Emanation* zu erklären; und wenn Plotin diese Vorstellung aufgenommen hat, so unterliegt es wohl für Niemanden, der einiges Verständniß seiner philosophischen Grundanschauung besitzt, einem Zweifel, daß er grade diese halbsinnlich-mystische

Vorstellung zu einem ebenso tiefen wie klaren Begriff erhoben hat. Geradezu absurd ist es daher, wenn Z. (S. 124) behauptet, daß „die bildlichen, der bequemen Vorstellungsweise des Orients entnommenen Ausdrücke, in denen Plato abstrakte, metaphysische Gedanken zu verbergen (?) sucht, von den an die phantastische Vorstellungsweise gewöhnten Neuplatonikern ohne Anstand wörtlich genommen“ seien; ein Thema, das er dann noch mit besonderem Behagen und in immer stärkeren, d. h. falscheren Farben ausmalt. Wie es damit stimmen soll, wenn Z. kurz darauf (S. 127) den Neuplatonismus gegen den Platonismus dahin charakterisirt, daß jener den ersten Schritt gethan, „die feste Starrheit der platonischen Ideenwelt gegenüber der Sinnenwelt in Flufs zu bringen“, d. h. doch: das Wesen der Idee als Selbstbewegung und Gestaltung zu bestimmen, ist vollends unbegreiflich. Er nennt dies allerdings später (S. 129), unkritisch genug, eine „Einführung der Emanationslehre“, definiert dieselbe aber sonderbarer Weise mit den Worten: „Aus der scharfen Trennung des Seienden vom Werdenden“ (bei Plato) „macht der Neuplatonismus ein ewiges Werden des Seienden selbst, das darin sein Sein unverändert bewahrt, indem es beständig in Veränderliches übergeht. Eben daß sie ihr Sein nicht verlieren kann, macht die Idee nach des Plotinus Meinung so kühn, beständig dasselbe aufzugeben. Seiner Unsterblichkeit gewifs, stürzt sich der Geist unaufhörlich in's Sterben“. —

Kann es aber — muß man hier fragen — ein tieferes und zugleich sinnigeres Erfassen der Wahrheit geben, als sich in der in Z.'s eigenen Worten belassenen Auffassung Plotin's ausspricht? Wie ist es möglich, in solchem echt spekulativen Gedanken immer noch die langweilig leere Vorstellung der *Emanation* finden zu wollen! Ja, später (S. 143) drückt sich Z. darüber noch viel ungenirter aus, indem er von Plotin sagt: „Wenig bekümmert um logische Strenge, setzt er durch die Aufnahme der Emanationslehre sich von vorn herein über alle metaphysischen Bedenken hinweg, welche von dieser ältesten aber auch rohesten Weltentstehungslehre (!) des Menschengeschlechts unzertrennlich sind“. Freilich, wer die spekulative Tiefe im Denken Plotin's nicht zu ergründen vermag, dem mag sie wohl als rohe Phantastik erscheinen. Offenbar ist diese spekulative Tiefe dem formalistischen Herbartianer unbequem; denn wo er irgend auf sie stößt, wird sie sofort als „Phantastik“ über Bord geworfen.

Daß er es dabei gelegentlich an Seitenhieben auf die „neueste deutsche Philosophie“ (S. 144) nicht fehlen lassen würde, war voraussehen. Er meint mit dieser neuesten Philosophie ohne Zweifel die spekulative Philosophie Hegel's und stellt derselben das Zeugniß aus, daß sie „mehr zum geistreichen Schwärmen als zum verstandesklaren Denken geneigt sei“, woher denn „unser Zeitalter noch in einem andern als dem oft gehörten (?) Sinne zu einem alexandrinischen geworden“. Daß Herr Z. später — trotz dieses alexandrinischen, d. h. phantastischen Charakters der spekulativen Philosophie, welche „deutliche Keime (?) des Neuplatonismus als neue Münze (!) in Cours gebracht habe“ (a. a. O.) — mit Danzel eine „überraschende Aehnlichkeit der spekulativen Aesthetik mit der — Baumgarten'schen“ (S. 185) findet, darf uns nunmehr wohl nicht mehr bei ihm Wunder nehmen. Er nimmt eben überall als gute Beute auf, was ihm gerade augenblicklich in den Kram paßt, unbekümmert um die krassen Widersprüche, in die er dadurch mit sich selbst geräth. Oder hält er Baumgarten vielleicht auch für einen *geistreichen Schwärmer und mystischen Phantasten*?

34. Zu Nro. 125 (S. 239): *Plotin beschränkt sich auf die beiden Begriffe des objektiven Schönen und des Kunstschönen.*

Es kann auffallen; daß Vischer, der sich mit Plato sehr weitläufig beschäftigt, allerdings meist nur, um seine *Konfusion* aufzudecken, Plotin fast ganz übersieht. Er erwähnt ihn nur zweimal (Thl. I, S. 92 u. 103) und ganz kurz, ja sogar mit entschiedener Ungerechtigkeit. Denn er begnügt sich damit, seine *Inkonsequenz* hervorzuheben, welche er darin findet, daß „er zuerst leugne, daß nur das Ebenmaafs aller Theile die „Schönheit begründe, und einzelne Theile eines schönen Körpers, einzelne Farben u. s. f. ebenfalls schön finde, und dann sage, schön werde „die Materie durch Theilnahme an der gestaltenden Idee, und vergesse, „daß diese Gestaltung sich gerade als *Zusammenstimmung* der Theile „äußert“. Dies heist nicht nur dem Plotin Gewalt anthun, sondern auch ziemlich oberflächlich über ihn hinreden. Plotins Ansicht ist die, daß, da Schönheit an der Materie nur durch Theilnahme derselben an der gestaltenden Idee möglich sei — denn dies ist allerdings der Hauptpunkt — zunächst das Ganze als die das Mannigfaltige verbindende Einheit schön sei, dann aber auch die Theile dieses Ganzen selbst an sich, sofern sie unter sich und mit dem Ganzen stimmen. Aber dies ist es nicht allein, sondern indem er die Einheit nicht bloß als Ganzes, sondern auch als *Einfachheit* faßt, in welcher die Beziehung der Theile überhaupt ganz aufhört, begreift er auch diese Einfachheit als Erscheinung der Idee und sagt in diesem Sinne, ein einfacher (nicht einzelner) Ton sei auch zugleich ein reiner und als solcher schön u. s. f., und dies ist auch vollkommen richtig. Von einer Inkonsequenz ist hiebei gar nicht die Rede. Aber könnte man sie selbst finden, so dürfte Plotin doch wohl mehr Aufmerksamkeit seitens des berühmten Aesthetikers verdienen als die sich überall widersprechenden, im Grunde ziemlich seichten Sensualisten Englands, denen er ebensoviel Seiten widmet wie Plotin Zeilen. Wir können hiebei die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sich gerade in diesem Falle — bei der Kritik der Ansichten über das Schöne (§ 36) — die Unzuträglichkeit in der stofflichen Anordnung des Vischer'schen Buches auf peinliche Weise kund giebt. In einem Athem werden Aristoteles, Schiller, Plato, Kant, Plotin, Baumgarten, Schelling, die Engländer u. s. f. angeführt, als ob die citirten Ansichten derselben überhaupt ohne die Kritik der respektiven geschichtsphilosophischen Grundlagen ihrer Systeme auch nur in korrekte Worte zu fassen seien.

35. Zu Nro. 135 (S. 254): . . . *um nach anderthalbtausend Jahren wieder aufzutauchen. Die bloße Thatsache zu konstatiren, dürfte für eine kritische Geschichte der Aesthetik nicht genügend sein.*

Hiemit begnügt sich nämlich Zimmermann am Schlufs des ersten Buches seiner *Geschichte der Aesthetik* (S. 102—154). Zwar kann er sich offenbar des Gefühls nicht entschlagen, daß die Erklärung dieser Thatsache für den wissenschaftlichen Werth der *Geschichte* nöthig sei; allein die schwachen Versuche zu einer solchen Erklärung entsprechen in keiner Weise diesem Bedürfnis. Er sagt: „Mit dem Verfall der Kunst und ihrer „ausschließlichen Verwendung zu kirchlichen Zwecken“ — dies sind nun schon zwei ganz verschiedene Dinge, denn bei der Kunst, die zu kirch-

lichen Zwecken verwendet wurde, d. h. bei der christlichen Kunst, kann wohl von einer neuen Kindheit, aber von keinem Verfall die Rede sein — „mußte umsomehr die theoretische Erforschung derselben Werth und „Bedeutung einbüßen“. Ganz falsch; gerade umgekehrt könnte man der Erfahrung gemäß folgern, daß mit dem Verfall der Praxis die Theorie sich hätte heben und ausbilden müssen; ein Satz, den Vischer (Einleitung zur Aesthetik) sehr schön durch die Worte ausdrückt: „Was in „Gedanken als ein Ganzes auferstehen soll, muß als Ganzes in der „Wirklichkeit abgeblüht sein“. — Erst nach dem *Verfall der Kunst* im 17. Jahrhundert begann daher die neue Begründung und Weiterbildung der Aesthetik. Hätte Z. Recht, so müßte folgerichtig die letztere mit der Hebung der Kunst auch wieder an Kraft gewinnen; er selbst fügt aber unmittelbar hinzu: „Aber auch als im 13ten Jahrhundert die Kunst „in Italien einen neuen Aufschwung nahm, als die Dante, die Giotto, „die Pisani“ — er hätte dreist bis Raphael heruntergehen können — „unvergängliche (?) Werke schufen, blieb sie (die Kunst) der Philosophie „fremd, die zur selben Zeit in unfruchtbaren Kämpfen über den Vorzug „des Aristoteles vor Plato sich zersplitterte. Selbst das Wiederaufleben „der Antike, das die Kunst im 15ten und 16ten Jahrhundert auf den „Gipfel erhob, brachte der Theorie derselben keinen andern Vortheil . . .“ u. s. f. — Richtig; aber warum war dies so und warum mußte dies so sein? Das ist eben die Frage, und darauf bleibt Z. die Antwort schuldig. Jene tadelnde Bemerkung über die „unfruchtbaren „Kämpfe“ der scholastischen Philosophie, gleichsam, als ob die Philosophie damals, wie ein unartiges Kind, nicht ihre Pflicht gethan — hätte Hr. Zimmermann damals gelebt, würde er's wohl nicht besser gemacht haben — erhält eine noch schärfere Spitze durch das Folgende: „Ueberwog in Mittelalter das Theologische, so überwog in der Zeit der Wiedererweckung der Wissenschaften das philologische Interesse“ — hierin spricht sich eine leise Ahnung von dem wahren Grunde aus, die aber sogleich wieder verschwindet —, „hemmte die Ehrfurcht vor der überlieferten Philosophie der alten Welt jeden selbständigen Aufschwung des Denkens — umgekehrt: der Mangel an Aufschwung des selbständigen Denkens, welcher in viel tieferen Ursachen lag, war selber der Grund auch von jener Ehrfurcht —, „wie überhaupt, so in der Theorie „des Schönen und der Kunst. Nicht als ob wir dies als nachtheilig (?) „oder unrecht (!) bezeichnen wollten: die Philosophie mußte erst wieder „einen festeren Boden gewinnen, als ihre unselbstständige Anlehnung an „das Gebäude der Kirche war. Wie die Kunst an der Hand der Antike, „so mußte die Philosophie der Kunst, wie die Philosophie überhaupt „erst eine Schule durchmachen an der Hand des Alterthums, um den „lang verlorenen Pfad wieder gehen zu lernen“. Dies ist Alles recht schön, allein warum die Philosophie denn so lange *unselbstständig* blieb, und warum es so lange dauerte, bis sie „den verlorenen Pfad wieder „fand“ und warum sie ihn denn überhaupt verloren? von Allem Dem erfahren wir nichts, und doch ist dies gerade die Hauptsache.

36. Zu Nro. 138 (S. 260): *Versöhnung des Geistes mit der Natur . . .*

Es kann dem aufmerksamen Leser nicht entgehen, daß die Darstellung des Kampfes von Geist und Natur, der sich in den drei Phasen des *Orientalismus*, *Hellenismus* und *Christianismus* offenbart, dem von uns

früher aufgestellten Gesetz der Entwicklung¹⁾, als deren Stufen *unmittelbare Einheit* — *Differenz* — *vermittelte Einheit* bezeichnet wurden, völlig zu widersprechen scheinen: denn wir finden gerade in der zweiten Phase — statt der nach dem Entwicklungsgesetz zu erwartenden Differenz: die Versöhnung, während die Differenz, d. h. die Negation der Einheit (im Hellenismus) in die erste und dritte fällt. Allein man vergesse nicht, daſs hier von einem Kampfe, d. h. von einer an sich die *Differenz* setzenden Basis, ausgegangen wird. Faſt man daher jene drei Entwicklungsstufen ihrer allgemeinen Form nach als *Position* — *Negation* — *Affirmation*, so erkennt man sogleich, daſs in der ersten Phase des Kampfes der Geist als ein gegen die Natur differenter überhaupt gesetzt wird, daher in der zweiten nothwendig die Negation der Differenz, also *Versöhnung* eintreten muſs, und daſs in der dritten die Differenz, aber im umgekehrten Verhältniſs des Geistes zur Natur, also als Affirmation desselben gegen sie, wieder ausbrechen muſs. Allein diese drei Phasen sind selber nur die Momente derjenigen Stufe der Differenz des absoluten Geistes, welche als Dasein des subjektiven Geistes, d. h. als Weltgeschichte, sich offenbart. Betrachten wir daher die Entwicklung des absoluten Geistes selbst unter dem Gesichtspunkt jenes Gesetzes, so ist der Stufengang dieser: 1. Unmittelbare Einheit des objektiven und subjektiven Geistes: Natur (einschließlich des Menschen im sogenannten Paradiese, das er durch die Sünde, d. h. eben durch das Gerathen in Differenz, verlor); 2. Differenz derselben: Weltgeschichte (und hier — auf dieser Basis — entwickeln sich nun jene scheinbar dem Gesetz widersprechenden Phasen des Kampfes, so daſs, weil die erste Stufe sofort auf der Basis der Differenz sich entwickelt, ein Fortgang zur zweiten nur durch einen Friedensschluss möglich ist. Daher erscheint diese als eine Negation der Negation, d. h. als Aufhebung der Differenz, während die dritte wieder die Aufhebung dieses Friedens, d. h. einen neuen Kampf darstellt, worin aber nun die kämpfenden Mächte eine umgekehrte Machtstellung einnehmen.); 3. Vermittelte Einheit des subjektiven und objektiven Geistes: das Absolute, als Rückkehr der Idee aus der Schöpfung in sich: Untergang der Welt und ewiges Reich.

Als Resultat obiger Erörterung ist also Dies zu bemerken: Wenn dem Begriff der *Weltgeschichte* wesentlich die *Differenz* zu Grunde liegt und in dieser drei Phasen zu unterscheiden sind, so müssen sich diese als unmittelbare Differenz (der Natur gegen den Geist: *Orientalismus*) — aufgehobene Differenz (des Geistes und der Natur: *Hellenismus*) und vermittelte Differenz (des Geistes gegen die Natur: *Christianismus*) charakterisiren. Hiemit schließt aber, als ob das Ziel nunmehr im *Christianismus* erreicht sei, die Entwicklung keineswegs ab; sondern sofern diese drei Stufen immerhin auf einer gemeinsamen Basis, nämlich auf der des positiven, unmittelbaren Empfindens oder, wenn man will, der *Religion*, beruhen, sind sie selber als die dreitheilige Gliederung einer ersten Stufe im weiteren Wortsinne zu begreifen, der als zweite nothwendig die Negation jener gemeinschaftlichen Basis, die *Religionslosigkeit*, d. h. positiv ausgedrückt: der *Atheismus* des reflektirenden Verstandes, folgen muſs. An der Schwelle dieser zweiten Stufe befindet sich gegenwärtig die Weltgeschichte. Wie diese zweite Stufe sich nun ihrerseits gliedern müsse, dies zu erörtern ist hier nicht der Ort, und

¹⁾ S. Text S. 61 ff.

wir bemerken daher nur noch, daß die in derselben liegende Differenz gegen das Absolute nothwendig weiter zu einer Negation derselben, d. h. zu einer affirmativen (höchsten) Stufe führen muß, in welcher die selbstbewusste Vernunft als die wahrhaft konkrete Macht des subjektiven Geistes zur Herrschaft gelangt. Damit aber ist die Aufgabe der Weltgeschichte überhaupt gelöst und der Untergang der Welt, als menschlicher, gefordert. — Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet wird man nun jenen obenerwähnten nur scheinbaren Widerspruch eben als solchen und die Nothwendigkeit dieses Scheins zu erkennen im Stande sein.

37. Zu Nro. 144 (S. 273): . . . ohne die allgemeinen philosophischen Standpunkte, auf deren Basen jene ästhetischen Systeme sich entwickeln, anzugeben, wäre ein vergebliches Beginnen.

Dies thut nämlich Zimmermann, und — da wir uns hier an der Schwelle der deutschen Aesthetik befinden, so möge dies hier gleich erwähnt werden — der Verfasser der *Geschichte der deutschen Aesthetik*, Herr Dr. Lotze, mit dem wir uns jetzt ebenfalls näher zu beschäftigen haben werden. Ersterer zwar giebt am Ende des III. Kapitels des ersten Buches einige schwache Andeutungen von jenem Zusammenhang, indem er (auf 2 Oktavseiten) den ganzen Gang der Wissenschaften von Plotin bis Baumgarten berührt, und am Anfange des zweiten Buches einige Worte über die Form und das Ziel der neueren Philosophie sagt. Allein wie ungenügend ist dies durch den Mangel jeder Entwicklung; ja, wie schief geradezu klingt es, wenn Z. (s. Inhaltsverzeichniß XVI) von einer „Wiederbelebung der platonischen, aristotelischen und plotinischen „Begriffe beim Wiederaufleben der Wissenschaften“ (im 13. Jahrh.) spricht, während sich in Wirklichkeit das Interesse nur auf die Erörterung bloßer Kategorien richtete, die mit dem substantiellen Inhalt der Begriffe nicht das Mindeste zu thun hatten. Ferner aber will es doch auch wohl nicht viel bedeuten, wenn Z. sich bei der Erwähnung der Namen Bacon, Descartes, Spinoza, Leibnitz, Wolff darauf beschränkt, von einem „Uebergewicht der Naturwissenschaften und Metaphysik“ zu sprechen, ohne mit einem Worte den inneren Grund dieses angeblichen „Uebergewichts“ (über Was übrigens?) und die eigentliche Bedeutung solcher typischen Bezeichnung anzudeuten. Dieses ganz äußerliche chronikalische Verfahren ist nicht im Stande, für eine kritische Geschichte der Aesthetik Grund und Boden zu gewinnen. — Während aber bei Z. der Mangel an Kritik nur ein formaler ist, erscheint er bei Lotze auch als ein substantieller. Von Entwicklung ist hier, auch in chronikalischer Beziehung, überhaupt keine Rede: es wird nur mehr oder weniger geistreich hingeredet, von Einem auf's Andere ohne logische Nothwendigkeit übergegangen und dazwischen hin und wieder eine peremptorische Behauptung in Form einer gewissen Selbstverständlichkeit ausgesprochen, für deren anderweitige als bloß subjektive Gewissheit nirgends ein Anhaltspunkt zu finden ist. Solche proteische Weise des *Philosophirens*, wenn man dies so nennen kann, ist schwer zu widerlegen, weil sie nirgend etwas Festes darbietet, sondern elastisch nachgiebig jeder bestimmten Betrachtung ausweicht. Was im Allgemeinen den etwa zu abstrahirenden philosophischen Standpunkt betrifft, so kann er nach der Seite des Inhalts als formalistischer Elekticismus bezeichnet werden, dem jedes selbständige und einfache Princip mangelt, nach der Seite der Form als

eine Weise durchaus nüchterner Verstandesreflexion, welche sich für den befangenen oder außerhalb der Sache stehenden Leser mit einer gewissen eleganten Unbestimmtheit und geistreich klingenden Allgemeindeutigkeit umgiebt, die fast den Charakter von tief erscheinender Empfindungsphilosophie annimmt. Es ist deshalb kein Vergnügen, sich kritisch mit dieser in ihren Umrissen nirgends scharf begrenzten, sondern in's Unbestimmte zerfließenden Weise der Darstellung zu beschäftigen; für den sich in solchem hin- und herwogenden Dunstkreis Wohlfühlenden mag die Lektüre allerdings interessant genug sein.

38. Zu Nro. 156 (S. 300): . . . *Er (Home) unterscheidet . . . zwei Gattungen von Schönheit . . . eigne Schönheit und Beziehungsschönheit.*

Zimmermann spricht hinsichtlich der letzteren immer von *Verhältnisschönheit*, was — wenn dieser Ausdruck als Schönheit der Verhältnisse (nämlich der Theile des schönen Gegenstandes unter sich und zum Ganzen, was allerdings auch eine Beziehung ist) gefasst wird — den Home'schen Gedanken durchaus verfälscht. Home meint nämlich nur die Beziehung eines Gegenstandes auf einen andern, nicht hinsichtlich der Größe u. s. f., sondern in Hinsicht des Zwecks, und dies begründet allerdings die *Nutzbarkeit* oder vielmehr die Zweckhaftigkeit, die mit der Schönheit nichts zu thun hat. Wenn Z. also bei Home hier einen Widerspruch sieht, so ist dies nur dadurch möglich, daß er ihn erst hineingetragen hat.

Uebrigens nennt Z. die Unterscheidung der beiden Gattungen eine *scharfsinnige*, indem er das Irrthümliche darin weitläufig zu widerlegen versucht; und wenn er schliesslich das Urtheil ausspricht, daß man „in Home's Capitel von der Schönheit alle Elemente ihres wahren Begriffs „finden könne, nur daß sie alle am unrechten Orte stehen“, so weiß man in der That nicht, was man zu solcher Charakteristik sagen soll. Denn was heisst schliesslich ein „wahres Begriffselement am unrechten „Orte“ Anderes, als daß der Begriff eben nicht richtig gefasst ist. Die Wörter allein thun's doch nicht.

39. Zu Nro. 167 (S. 314): . . . *mit dem französirten Aristoteles (Batteux) begonnen und mit dem französirten Plato (Cousin) abgeschlossen wird.*

Wir können daher Zimmermann's (S. 216) Aeußerung, daß „wie die „ganze französische Philosophie des 18ten Jahrhunderts, so auch ihre „Aesthetik unter dem Einfluß der englischen, besonders der schottischen „Philosophenschule stehe“ und daß, „wie sie zuerst den sensualistischen, „so nachher den intellektualistischen Impulsen von daher gefolgt sei“, in dem Sinne, wie sie gemeint ist, in keiner Weise heistimmen. Durch die entschieden anrichtige Anordnung der englischen Aesthetiker (er beginnt mit den *Sensualisten* und schließt mit den *Intellektualisten*, was schon historisch ganz verkehrt ist, denn Shaftesbury stirbt ungefähr um die Zeit, da Home geboren wird) hat er sich selber die Möglichkeit geraubt, den inneren Zusammenhang, d. h. den doppelten Gegensatz zwischen der englischen und französischen Philosophie in ihrem Beginn wie in ihrem Fortgang mit Klarheit zu erkennen. Auch die Umstellung Hogarth's und Burke's trägt zu dieser Verwirrung bei; mehr aber noch

dies, daß er, statt erst die Engländer und Franzosen als Vorläufer der deutschen Aesthetik zu behandeln, diese, nämlich die Periode von Baumgarten bis einschließend Lessing voranschickt, dann die Franzosen und zuletzt erst die Engländer folgen läßt. In dieser Ordnung ist es denn natürlich unmöglich, den eigentlichen Faden der Entwicklung zu verfolgen, und es ist daher zu erklären, daß die einzelnen Posten ganz isolirte Erscheinungen bilden, ohne irgend eine sichtbare Kette zu bilden. So wird z. B. Lessing (Ende des I. Capitels) von Winckelmann und Mengs (Anfang des III. Capitels) durch das ganze II. Capitel, welches eben die Franzosen und Engländer behandelt, getrennt, und doch basirt Lessing nicht nur der Zeitfolge, sondern auch seiner kritischen Anschauung nach wesentlich auf Winckelmann. Welche Gründe den Verfasser zu dieser ganz abnormen Durcheinanderwürfelung des geschichtlichen Stoffs im Widerspruch gegen allen äußeren und inneren Zusammenhang bewogen haben, ist durchaus nirgends ersichtlich. Was den von uns angedeuteten umgekehrten Gang in der Entwicklung der englischen und französischen Aesthetik betrifft, so sind z. B. die Berührungspunkte zwischen Shaftesbury und Reid einerseits und Cousin anderseits dem Verfasser nicht entgangen. Er sagt ausdrücklich S. 218: „Wir finden Cousin ganz auf dem Wege Reids“, und später: „Wie Plotinus und Shaftesbury kennt Cousin drei Grade der Schönheit“ u. s. f.; um so unerklärlicher wird die Zusammenhangslosigkeit in der Anordnung.

40. Zu Nro. 170 (S. 317): . . . das *Batteux'sche Princip der Naturnachahmung ist nichts weniger als aristotelisch* . . .

Dies ist hier besonders gegen Zimmermann gesagt, der (S. 205 ff.) gang unbefangen erklärt: „Der Verfasser geht auf Aristoteles zurück und findet wie dieser das Wesen der schönen Kunst in der Nachahmung der Natur“, was übrigens seinen eignen Worten widerspricht, indem er (S. 63), im Gegensatz zu der naturalistischen Ansicht Plato's von der Kunst, von Aristoteles sagt: „Seine *μίμησις* ist nicht beschränkt auf die bloße Wiederholung der Natur oder der menschlichen Verhältnisse, sondern sie ist zugleich Ergänzung ihrer Mannigfaltigkeit nach ihrem idealen Urbilde. . . . Während Plato's Kunst, um uns eines modernen Ausdrucks zu bedienen, naturalisirt ohne die Natur zu erreichen, entnaturalisirt die des Aristoteles die Natur, um sie zu idealisiren“. Wie nun dieses *Entnaturalisiren* mit dem obigen *Naturnachahmen* stimmt, ist nicht abzusehen. Zwar widerspricht er auch diesem Widerspruch wieder einige Seiten weiter (S. 209), verfällt aber hier hinsichtlich Plato's in einen neuen Widerspruch, indem er bemerkt: „Daß aber nur aus des Aristoteles und aus Plato's tiefster Metaphysik heraus die bedeutungsvolle Vorschrift, die Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, nachzuahmen, richtig könne verstanden werden, brauchen wir hier nicht zu erweisen“, während er in der obigen Stelle, diese tiefere Auffassung — und mit Recht — Plato ausdrücklich abgesprochen hat.

41. Zu No. 171 (S. 318): . . . daß *Batteux die Baukunst und Beredsamkeit von den schönen Künsten ausschließt*.

Wenn Zimmermann dazu bemerkt, daß Batteux „von dem tieferen Grunde, weil diese Künste kein Vorbild in der Natur haben, keine

„Erwähnung thut“, so legt er ihm etwas unter, was gar nicht in seiner Absicht liegt, und da die Folgerung, dafs „derselbe Grund die Musik aus „der Reihe der schönen Künste ausschliessen müfste“, durchaus schief ist, so erscheint der Vorwurf eines Mangels an Konsequenz ganz ungerechtfertigt. Warum auch könnte Batteux für die Musik kein Vorbild in der Natur haben finden können, da doch die Natur Töne hat. Tanzt etwa die Natur; und müfste deshalb nicht die Tanzkunst ebenfalls ausgeschlossen werden? Obnehin bleibt ja Batteux durchaus innerhalb seiner ursprünglichen Eintheilung von nützlichen, verschönernden und schönen Künsten. Er hat ja ausdrücklich die Nachahmung auf die schönen Künste beschränkt, und so ist es im Gegentheil gerade recht konsequent, die Baukunst und die Beredsamkeit davon auszuschliessen. — Auch in Betreff der Bestimmung des Begriffs der Musik thut Zimmermann dem alten Franzosen Unrecht, wenn er sagt: „Folgerichtig gäbe es also keine „andere Musik als Tanzmusik“. Wenn auch die Schlussfolgerung falsch, so liegt doch in gewisser Beziehung etwas Wahres darin, wenn man den Tanz — wie es Batteux offenbar thut — im aristotelischen Sinne als Mimik der leidenschaftlichen Stimmung fafst. Das verbindende Element ist der Rythmus der Bewegung in beiden, und die näheren Bestimmungen, welche Batteux angiebt, sind dem Begriff durchaus angemessen.

42. Zu Nro. 178 (S. 326): . . . *die abstrakt idealistische Seite der französischen Aesthetik* . . .

Zimmermann läfst sich durch seine Voreingenommenheit gegen den *absoluten Idealismus* verleiten, die Behauptung aufzustellen, dafs der Cousin'sche Idealismus, statt von jenem seine Anregung zu erhalten, vielmehr umgekehrt ihm solche Anregung gegeben habe! Er sagt nämlich S. 220: „Der neuern deutschen Philosophie war durch diesen entscheidenden Intellektualismus Cousin's gut vorgearbeitet. — ! — Ueber solche Abnormität wäge kein Wort zu verlieren, wenn nicht zur Ehrenrettung des Verfassers die Möglichkeit offen bliebe, dafs an derselben vielleicht nur eine sprachliche Ungenauigkeit die Schuld trägt. Die folgenden Worte nämlich: „Sein Platonismus ebnete die Strafe, auf welcher der absolute Idealismus der deutschen Philosophie in Frankreich seinen „Einzug hielt“ — scheint darauf hinzudeuten, dafs der obige Satz dahin zu verstehen sei, dafs „dem Eingang der neuern deutschen Philosophie „in Frankreich u. s. f. durch Cousin gut vorgearbeitet sei“; was freilich auch schief ist, da eben die Cousin'sche Philosophie bereits die Einwirkung der deutschen Philosophie auf die französische Philosophie beweist. Ein Philosoph sollte es aber doch, namentlich wenn es sich um die Möglichkeit solch' wunderlichen Mißverständnisses handelt, mit der sprachlichen Logik etwas genauer nehmen. Was Cousin betrifft, so ist hier nur thatsächlich zu bemerken, dafs er erst seit dem Jahre 1824, wo er nach seiner Flucht aus Frankreich in Berlin sich aufhielt und die Hegel'sche Philosophie kennen lernte, als Idealist auftrat, und Das, was er von Hegel, namentlich einige Gedanken aus der *Philosophie der Geschichte*, verstanden hatte, später (1828) in seinen Vorlesungen zu Paris zu verwerthen suchte. Weit ist er freilich mit seinem Verständnis Hegel's nicht gekommen, denn sein principloser, sentimental-idealistischer Eklekticismus ist gar nicht im Stande, die spekulative Tiefe Hegel's zu begreifen. Die Darstellungsweise in seinem Buche *Sur le Vrai, le Bien et le Beau* hat ungefähr den Charakter der Aesthetik von Carrière.

43. Zu Nro. 193 (S. 353): *Jede Fiction (in der Kunst) ist als Unnatur zu verwerfen.*

Wie zähe solche bornirte Verstandesreflexion ist und wie sie sich gegen alle Errungenschaften des wahrhaften Denkens verhärtet, beweist ihre schmarotzerhafte Unvertilgbarkeit. Es ist kaum glaublich, wie weit sich solche Reflexionen fortpflanzen; bis in die Gegenwart hinein finden wir sie, z. B. bei Lotze, der sie freilich, damit sie nicht allzu schroff erscheinen, in die undurchsichtige Baumwolle seines verzwickt-schönen Styls einwickelt. Er acceptirt den Baumgarten'schen Gedanken, indem er ihn in der Weise kommentirt, daß er (S. 15) behauptet, „das Kunstwerk „stehe höher, wenn sein Inhalt der Wirklichkeit angehört, und die Frage „nach dem wirklichen Geschehensein sei eine berechtigte“. Hätte er in dem Vordersatz statt *Wirklichkeit* den richtigen Ausdruck *Wahrheit* gebraucht, so würde er das Bedenkliche des Nachsatzes vielleicht eingesehen haben. Ist die *Wirklichkeit* als solche überhaupt je Objekt der Kunst? Muß sie nicht immer erst in ihrer Wahrheit aufgefaßt werden, um künstlerisch darstellbar zu sein, sogar beim Portrait? Das wirkliche *Geschehensein* ist hiebei etwas ganz Indifferentes. Ist *Othello* deshalb weniger Kunstwerk, weil die Geschichte ersonnen ist, oder besitzt der Schüler'sche *Don Carlos* deshalb weniger poetischen, d. h. künstlerischen Werth, weil er von dem historischen Don Carlos gänzlich abweicht? Verliert die ganze griechische Götterwelt an *Wahrheit* und folglich an künstlerischer Schönheit, weil sie nur in der Vorstellung lebte? — Was würde aus der ganzen Plastik, aus der religiösen Malerei, aus der Musik, aus der Architektur, aus dem grüßten Theil der Poesie werden, wenn die Wirklichkeit das „höher Berechtigte“ für die Kunstdarstellung wäre? — Uebrigens ist es hiebei interessant zu bemerken, wie die ästhetisirende Reflexion in der Weise des Ausdrucks solcher ganz simplen, wenn auch schiefen Gedanken ganz in den Ton der Schönrednerei verfällt. Es heißt in der citirten Stelle weiter: „Besitzt nicht wirklich eine „künstlerische Schöpfung höheren Werth, wenn ihr Inhalt in vollem „Ernst der Wirklichkeit angehört, in welcher wir leben, weilen und „sind? Kann unsre Theilnahme für eine schöne Erscheinung dauerhaft „sein, wenn sie, nichts Wirkliches bedeutend (z. B. die griechischen „Göttergestalten?), gegenstand- und heimatlos neben der Welt schwebt?“ (Vergl. die Lübke'sche Phrase von „Schweben der Pflanze mit ihren „Wurzeln in der Luft“. S. oben Kr. A. Nr. 3). — „Und welchen Sinn „hätte es, daß unser Gemüth durch ein Spiel von Formen beseligt würde, „die ihre Macht nicht Dem verdankten, daß sie den Rythmus des Lebens „der Wirklichkeit widerspiegeln?“ — Herr Lotze kennt also nicht das *οἷα εἶναι δεῖ*, was Aristoteles als drittes Objekt der Kunstdarstellung neben der Wirklichkeit und Sage bestimmt.

44. Zu Nro. 195 (S. 356): *Da beide Seiten in einem nothwendigen inneren Zusammenhang stehen. . . .*

Zimmermann, der diese Auseinanderhaltung der beiden Seiten des Schönheitsbegriffs bei den Nachfolgern Baumgarten's ebenfalls richtig erkennt, sieht indeß nicht die Nothwendigkeit solcher Konsequenz und kommt dadurch eigentlich mit sich selbst in Widerspruch. In zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Sätzen sagt er von Sulzer (S. 174):

„Nach der ersten“ (objektiven) „Seite hin neigt sich Sulzer, wenn er, statt das Vergnügen zu untersuchen, welches das Schöne erzeugt“ (soll heißen: durch das Schöne erzeugt wird), „die Form bestimmt, deren Betrachtung Vergnügen macht. Er unterscheidet drei Klassen „des Wohlgefallens“ u. s. f. Allein dann geht er ja eben von der Untersuchung des Vergnügens, welches durch das Schöne bewirkt wird, aus! Dergleichen logische Ungenauigkeiten finden sich übrigens häufig bei ihm, z. B. wenn er einmal (S. 173) bemerkt, Baumgarten habe „das Vergnügen in die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnifs“ (vergl. auch S. 166, wo derselbe Ausdruck vorkommt, statt: sinnliche Erkenntnifs der Vollkommenheit) „gesetzt“, während es (S. 160) ebenfalls von Baumgarten heisst: „Erkannte Vollkommenheit erweckt Vergnügen“ und (S. 170): „Die Sinnlichkeit des Erkennens des Vollkommenen macht das „Wesen der Schönheit aus“, was übrigens auch insofern unlogisch ist, als es vielmehr heißen müßte: „macht das Wesen der Schönheitsempfindung aus“. Hier sind also *Vollkommene Erkenntnifs* und *Erkenntnifs der Vollkommenheit* — und zwar nicht bloß an diesen Stellen — ohne Unterschied und so gebraucht, als ob es ganz dieselben Begriffe wären.

45. Zu Nro. 199 (366): . . . ein Fortschritt über den Sulzer'schen Standpunkt hinaus . . .

Auch dieses Verhältnifs Sulzer's zu Lessing, sowie Beider zu Mendelssohn faßt Zimmermann, wenn nicht unrichtig, so doch schief auf. Indem er nämlich die Differenz in eine bloße Charakterschiedenheit der betreffenden Philosophie verlegt, verschiebt er von vorn herein den wahren Gesichtspunkt, von dem allein der übrigens an sich sehr interessante Fortgang des ästhetischen Reflektirens zu begreifen ist. Er sagt: „Diese Spaltung“ — nämlich dafs einerseits die Schönheit in die reine Form, andrerseits in den Gehalt gelegt wurde — „wird merklich durch „die ganze Geschichte der vorkantischen Aesthetik. Auf der einen Seite, „der indifferenten Form, stehen vorzugsweise die Geistreichen, auf „der andern Seite, der Moral, die Edlen; (hier) ängstliche und (dort) „energische Charaktere“. Hiegegen ist nun, als gegen einen ganz falschen Gegensatz zu protestiren, weil dadurch der schiefe Gedanke hineinkommt, als ob die *Edeln* nothwendig sich durch Mangel an Energie und Geist charakterisiren, die *Geistreichen* dagegen nothwendig nur energische, im Grunde aber etwa unmoralische Leute wären! — Dann fährt er in seiner beliebten Manier, die Gegensätze durch eine Reihe von Antithesen immer feiner zuzuspitzen, wodurch der falsche Schein entsteht, als ob der Leser schliesslich in der feinsten Zuspitzung die eigentliche Quintessenz des wahren Verhältnisses habe, folgendermaassen fort: „Jene (die Geistreichen) finden im Schönen oft vollkommene“ (soll wohl heißen willkommene) „Waffen gegen; die *Edlen*“ (dies Wort steht nicht da, muß aber offenbar ergänzt werden!) „ebenso häufig nur „ein Gefäß für das Gute. Jenen wird aus dem Schönen ebenso oft ein „bloßes Spiel des Geistes, als es diesen zum heiligsten Ernst, zum „innersten Herzensbedürfnis wird, jenen um seiner Leerheit, diesen „um seiner sittlichen Fülle willen. Bei Jenen Spiel ohne Ernst, wird

in solchen sinnentstellenden Druckfehlern, die kaum als solche noch gelten
umelt übrigens das Zimmermann'sche Werk.

„es bei diesen Ernst ohne Spiel; dort „Tochter Jovis“ wird sie (?) hier nur zu leicht zur „alten Schwiegermutter Weisheit“. —

Dergleichen wohlfeile Reflexionen erscheinen nun aber ebenfalls nicht viel mehr denn als ein müßiges Spiel des Geistes. Für den wahren Begriff wird damit nicht nur Nichts gewonnen, sondern im Gegentheil viel verloren. Denn bei jedem Schritt weiter entfernt sich solche antithesirende Reflexion von dem wahren Verständniß des Verhältnisses mehr. Macht man daher eine praktische Anwendung dieser Charakteristik, z. B. auf Lessing, der doch auch zur vorkantischen Aesthetik gehört, oder auf Herder, den er selbst als Vertreter der *Energischen*, gegenüber Mendelssohn als Vertreter der *Aengstlichen*, bezeichnet (S. 180), so behauptet also Zimmermann von ihnen, daß sie aus „dem Schönen Waffen gegen das Gute“ geschmiedet, daß sie in der Kunst ein „Spiel ohne Ernst“ gesehen u. s. f.; eine Behauptung, die so lächerlich und abscheulich wäre, daß Z. selbst sie wohl kaum unterschreiben möchte. — Also noch einmal, was wird hiedurch gewonnen? Nichts als eine durchaus abstrakte, d. h. unwahre Vorstellung von der wirklichen Lage der Dinge; ganz abgesehen davon, daß damit — und Dies wäre hier gerade die Hauptsache — für die Erklärung, worin die Genesis dieses Verhältnisses zu suchen ist, und für den Nachweis des darin liegenden Fortschritts, den wir als „Reaction gegen die Verunständigung der formalen Schönheit“ bezeichneten, nicht nur nichts erreicht, sondern im Gegentheil dieser Fortgang von der *edeln* zur bloß *geistreichen* Auffassung der Schönheit, vom *Ernst ohne Spiel* zum *Spiel ohne Ernst* im Grunde als ein Rückschritt erscheint. Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch eine andere Bemerkung machen.

Vielleicht wird sich der Leser wundern, daß wir eine frühere Stelle (S. 178), worin Zimmermann der spekulativen Philosophie dieselbe „Vermischung ethischer und ästhetischer Elemente, die mit Sulzer beginnt“, zum Vorwurf macht, ganz mit Stillschweigen übergangen haben. Er sagt nämlich; „Wie ihre nachgeborene, sie (die Popularphilosophie) „tief verachtende Schwester, die spekulative Philosophie, ist sie nicht im „Stande, die gesonderte Betrachtung theoretischer Form und „praktischen Gehalts rein durchzuführen, wenngleich aus ganz „verschiedenem Grunde. Wenn die spekulative Schule in rein apriorischer Betrachtung, abgesehen von allem praktischen Gebrauche (?), „in der Einheit der sich selbst realisirenden Idee die Nothwendigkeit „erblickt, das Schöne nur als Selbstanschauung (?) des Absoluten zu de- „finiren“ . . . u. s. f. Man ist solchen Phrasen gegenüber nur im Zweifel, ob man dabei mehr auf absichtlichen Widersinn oder auf völlige Baarheit an Verständniß rathen soll. Indefs sind wir an Beides seitens der Herren Elektiker und Reflexionsphilosophen so sehr gewöhnt, daß wir es kaum der Mühe werth halten, in vorliegendem Falle diese Frage zu entscheiden, geschweige denn, uns auf eine Widerlegung von dergleichen Aeußerungen einzulassen. Zimmermann bricht übrigens jede Gelegenheit vom Zaune, um die vorgebliche Uebereinstimmung der reflektirenden Popularphilosophie mit der spekulativen Philosophie gleichsam zu denunciren. Auf S. 185 spricht er von der „überraschenden „Aehnlichkeit, welche diese Auffassung“ (nämlich des *Schönen* als vorgeblich *jeder Art sinnlich erkannter Vollkommenheit*) „mit der späteren „spekulativen Aesthetik zeigt“, und obwohl er hinzusetzt, daß dies „weiterhin mehr in die Augen fallen“ werde, so kann er sich doch nicht enthalten, wenige Zeilen weiter sogleich sogleich eine fernere Denunciation folgen zu lassen.

46. Zu Nro. 200 (S. 369): . . . *dafs die Kunst (in ethischem Sinne) nützliche Zwecke zu verfolgen habe.*

Wenn daher Zimmermann, der Mendelssohn in der Schlussbemerkung (S. 186) geradezu entstellt, indem er ihm unterlegt, er habe die Schönheit nach dem Grade ihrer Zweckmäßigkeit bemessen (während M. in der That nur für die Kunst eine Art Moralprincip aufstellt), in den ersten Worten, die er über Moritz sagt, gleichsam triumphirend ausruft, dieser habe ihm (Mendelssohn) „schon treffend erwidert, dafs nach dieser Begriffsbestimmung das Schöne in das blos Nützliche aufgehe“, so bewrist er damit nur, dafs sich sein Reflektiren nicht über den Standpunkt der Popularphilosophie des 18ten Jahrhunderts erhebt. Er spricht mechanisch nach, was Moritz vorspricht, ohne auch nur die Berechtigung dieses Einwurfs zu prüfen.

47. Zu Nro. 208 (S. 386): . . . *der verrotteten Kunstanschauung der Zeit gegenüber ein großer Fortschritt war: dies ist die positive Seite der Frage . . .*

Sowohl Zimmermann wie Lotze, statt objektiv die gedankliche Stellung Winckelmann's, auch in ihrer Besonderheit, und wenn man will, Beschränktheit, als einen wichtigen Fortschritt zu erkennen und anzuerkennen, begleiten fast jedes Citat seiner Ansichten mit weisen Bemerkungen über ihre Unzulänglichkeit, ja scheuen sich selbst nicht, versteckten Spott gegen ihn zu richten. — Im Uebrigen ist hinsichtlich der Auffassung Winckelmann's seitens Zimmermann's dies als auffällig zu bemerken, dafs er — wie schon früher beiläufig erwähnt — ihn erst im dritten Kapitel unter dem Titel *Künstler und Kunstfreunde* behandelt, während er Lessing, dessen Standpunkt — wenigstens gegenüber der bildenden Kunst — nur durch den Winckelmann's zu begreifen ist, viel früher, am Ende des ersten Capitels — also durch ein ganzes mehr als 100 Seiten umfassendes, den Franzosen und Engländern gewidmetes Capitel getrennt — abgehandelt hat. Diese Anordnung ist ebenso räthselhaft wie die Unterordnung Winckelmann's unter die „Künstler und Kunstfreunde“, wobei es ohnehin ungewifs bleibt, ob er ihn zu der ersteren oder zu der zweiten Gattung rechne. (S. die folg. Nro.).

48. Zu Nro. 209 (S. 388): *Diese äußerlichen Widersprüche hat man ihm als innere entgegengehalten . . .*

Auch diese Bemerkung bezieht sich zunächst und hauptsächlich auf Zimmermann und Lotze. Des Ersteren Charakteristik der Winckelmann'schen Aesthetik (S. S. 313 ff.) beschränkt sich im Grunde nur auf Auszüge aus seinen Werken und auf den Nachweis, dafs die einzelnen Ansichten sich widersprechen. Nun haben wir (im II. Cap. des I. Buches: No. 35) dem Plato einen ähnlichen Vorwurf gemacht, und es ist bekannt, dafs man — namentlich seitens der Philologen — denselben Gegengrund aufstellt, der hier bei Winckelmann geltend gemacht wurde. Die Sache ist aber hier eine wesentlich andere. Plato gilt nicht nur, sondern will auch als Philosoph ersten Ranges, im specifischen Sinne des Worts, gelten. Wenn er daher in einem Dialog eine Begriffsbestimmung giebt, die einer denselben Inhalt betreffenden in einem andern Dialog völlig wider-

spricht, so sind diese Bestimmungen deshalb nicht als entgegengesetzte *Momente* einer höheren Begriffseinheit, sondern einfach als ein Widerspruch zu betrachten, weil er als Philosoph einmal diese Beschränkung auf das Momentale hätte hervorheben, andererseits die höhere Begriffseinheit irgendwie angeben müssen. Sondern er behauptet solche Dinge in jedem einzelnen Falle mit apodiktischer Bestimmtheit, als ob in ihnen jedesmal die ganze Wahrheit enthalten sei. Außerdem ist zu erwägen, daß Plato nicht wie Winckelmann vom künstlerisch-Gegebenen ausgeht, um daraus allgemeine Begriffe zu abstrahiren, sondern umgekehrt (wie Baumgarten seinerseits auch) von der Idee selbst und ihren abstrakten Bestimmungen, aus denen er dann Folgerungen zieht, die er als maassgebend für die Betrachtung des künstlerisch-Gegebenen, d. h. als abstrakte Gesetze, aufstellt. Diese Gesetze aber, als praktische Konsequenzen seines Aesthetisirens, beweisen allein schon ihres einseitigen und verkehrten Inhalts wegen die Schwäche seines Principis, obschon er dasselbe in der Weise absoluter Selbstgewisheit zur Geltung zu bringen sucht. Winckelmann ist von solcher Selbstgewisheit hinsichtlich der formalen Zulänglichkeit seiner Begriffsbestimmungen weit entfernt. Er ist kein Philosoph und bekennt dies ganz offen. Indem er zunächst — fast als habe er dabei Plato im Auge — gegen die abstrakten Theoretiker bemerkt¹⁾: „Die „Kunst“ (damit meint er den wirklichen, wahrhaften Inhalt der Kunst) „ist von philosophischen Betrachtungen ausgeschlossen geblieben, und „die großen allgemeinen Wahrheiten, die auf Rosen zur Untersuchung „der Schönheit und von dieser näher zu der Quelle derselben führen, „da dieselben nicht auf das einzelne“ (konkrete) „Schöne angewendet „und gedeutet werden, haben sich in leere Betrachtungen verloren“ —, fährt er mit fast rührender Bescheidenheit fort: „Lange, aber zu spät „habe ich der Schönheit nachgedacht, und in dem schönsten und reifen „Feuer der Jahre ist mir ihr Wesen dunkel geblieben, daher ich nur un- „kräftig und ohne Geist von derselben reden kann; meine Bemühung „kann indessen Andern der Antrieb zu gründlicheren und von der Grazie „begeisterten Lehren werden“. — Hiemit möchte der Vorwurf, als ob wir für Winckelmann da Vertheidigungsgründe beizubringen versuchten, die wir hinsichtlich Plato's für denselben Fall nicht geltend gemacht, von uns abzulehnen sein.

49. Zu Nro. 217 (S. 404): *wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoofse der Quelle geschöpft . . .*

Wie oberflächlich, ja — einem solchen Manne gegenüber — leichtfertig heutzutage die Kritik der Formalisten und Elektiker mit Winckelmann's Gedanken umspringt, dafür liefert die Aeußerung Zimmermann's (S. 333) einen Belag, wo er, des „von Winckelmann gebrauchten Ver- „gleichs der Schönheit mit dem klaren Wasser“ erwähnend, hieraus folgenden wunderlichen Schlufs zieht: „Das klare Wasser der Schönheit „entspräche der reinen Darstellung der (platonischen!) Idee; die Noth- „wendigkeit, daß die Natur im Ganzen der Kunst zu weichen habe, „entspränge aus jener Geringschätzung des unvollkommenen Abbildes

¹⁾ *Geschichte der Kunst* II., Buch 4., Cap. 2., § 6 (W.'s W. Vierter Band. S. 35. Wir bemerken, daß wir immer die von Meyer & Schulze besorgte Dresdener Ausgabe von 1808—11 citiren, da die neueste, in der Philosophischen Bibliothek von Dr. Lessing herausgegebene an großen und grade in Betreff seiner ästhetischen Ansichten sehr wesentlichen Lücken leidet.

„gegen das reine Urbild, die ein wesentliches Merkmal des Platonismus „ausmacht“. Wie ist es nur möglich, das ganz gestaltlose Abstraktum des *Schönen* Plato's mit der nur in der *Gestalt* gesuchten Schönheit Winckelmann's in einen Topf zu werfen! Wenn irgendwo ein Gegensatz herrscht, so ist es zwischen Plato und Winckelmann. Zimmermann aber schließt seine Sätze zum Ueberflus noch mit der Bemerkung: „So wurzelt Winckelmann's Lehre ihrem Wesen nach im Boden der Platonischen Aesthetik“ u. s. f. Eine Widerlegung solcher fabelhaften Behauptungen ist wohl für einen sinnigen Leser nicht nothwendig. Was Lotze betrifft, so ist er zwar klug genug, sich auf einige Citate — wobei denn die Stelle über das *vollkommenste Wasser* ebenfalls ihre Rolle spielt — und einige unbestimmte Redensarten zu beschränken, versteigt sich aber dann doch auch zu der kühnen Behauptung, daß dies Winckelmann'sche *Ideal* den Fehler besitze, daß es im *Formlosen* leisten solle, was eben nur die Form zu leisten vermag; während Winckelmann sich gerade — und wie redlich! — abmüht, das *Formideal* zu finden.

Wie anders würdigt Schelling den großen Kritiker (Vergl. die schöne Stelle im Text. S. 848). Indessen können wir doch auch mit ihm nicht ganz übereinstimmen. Wenn er kurz zuvor an der angeführten Stelle (S. 846) sagt: „Die höchste Schönheit erschien bei ihm (Winckelmann) nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als „Schönheit, die im Begriff und aus der Seele fließt, auf der andern Seite „als die Schönheit der Formen, ohne daß er zeigt, welches thätig „wirksame Band nun aber beide zusammenbindet“, so haben wir nachgewiesen, wie jene Stufenleiter der Schönheit gerade in der höchsten Stufe, der *Schönheit des Ausdrucks*, sich zu einer konkreten Totalität zusammenschließt. Schelling fährt fort: „Dieses lebendige Mittelglied bestimmt Winckelmann nicht: er lehrte nicht, wie die Formen von dem „Begriff aus erzeugt werden können“ . . . u. s. f. Dies Letztere that er allerdings nicht, und es wäre Schelling's Aufgabe gewesen, zu erklären, weshalb Winckelmann zu dieser tieferen Auffassung nicht gelangen konnte. Allein die Schlussfolge ist nicht richtig. Denn ohne solche *Entwicklung aus dem Begriff* fehlte Winckelmann das *Mittelglied* oder vielmehr die Einsicht von dem inneren Zusammenhange der einzelnen aufsteigenden Schönheitsformen keineswegs. Um so bewundernswerthiger ist, trotz seines im Allgemeinen reflexiven Standpunkts, die tiefe Vorahnung des Wahren! Wie quält er sich ab, zum spekulativen Begriff des höchsten Schönen als der erscheinenden Idee selbst durchzudringen! Dies sollte Schelling nicht unbeachtet gelassen haben. — Und wenn man dieser noch immer nicht hinlänglich würdigenden Beurtheilung Winckelmann's von einem ihm ebenbürtigen Geist gegenüberhält, was z. B. Zimmermann (S. 328) darüber sagt, nämlich: es sei ein „Lob, bedenklicher freilich als „mancher Tadel“, so weiß man nicht, was man von dem Fortschritt der Wissenschaft denken soll. Auch eine Aeußerung Feuerbach's (Vatic. Apollo S. 12 ff. nebst Anm.) enthält das Mißverständniß, als ob Winckelmann unter seiner *stillen GröÙe* nichts anderes als „Ruhe und plastische „Abgeschlossenheit“ gemeint habe.

50. Zu Nro. 222 (S. 417): *Diejenigen, welche über die Allegorie Winckelmann's spotten . . .*

Justi, der sorgfältige Biograph Winckelmann's, giebt in seiner Beurtheilung dieser Frage einen Beweis dafür, daß die fleißigste und stoff-

lich vollständigste Beschäftigung mit dem Entwicklungsgang und der Anschauungsweise eines tieferen Geistes nicht zum vollen Verständniß seines eigentlichen Wesens hinreicht. Was soll man zu einer Auffassungsweise sagen, welche sich in folgenden Worten ausspricht: „Ist es möglich, daß Derselbe, der uns so eben mit Liebe das Bild eines Volkes vorführt, dem körperliche Schönheit ein wichtiges Nationalinteresse war, der mit feiner Sinnlichkeit des Südländers die Contouren schöner Körper performen“ (haben allegorische Gestalten keine Contouren?), „ihre Korrektheit (!) und ihren Reiz erfaßte, daß dieser moderne Grieche auf einmal die Sprache eines Pedanten führt, der in der Welt der Buchstaben (!) und Begriffe seine gesunden Augen verloren hat, aus Stumpfheit der Sinne und der Phantasie gelangweilt schleicht durch die Kunstsäle voll Menschengluth und Geistes; der, um seine Aufmerksamkeit bei einem Bilde festzuhalten, irgend ein Spiel des Denkapparates daran knüpfen muß, das er dann für den Schlüssel des Bildes hält“. — Es wäre zu wünschen gewesen, daß Herr Justi seinen eignen Denkapparat etwas mehr in's Spiel gebracht hätte, um die Gedankenfolge Winckelmann's überhaupt zu begreifen, statt so oberflächlich über ihn hin zu raisonniren. Bietet die *Allegorie* im Sinne Winckelmann's etwas Anderes dar, als was die antike Kunst überhaupt an Gestalten geschaffen hat? Und liegt darin, daß Winckelmann für die moderne Malerei (nämlich Wandmalerei zur Ausschmückung architektonischer Räume) fordert, daß jenen antiken Schönheitsformen, die er über Alles stellt, eine Beziehung zur modernen Zeit untergelegt werden solle, ein Grund, den Vorwurf der Pedanterie gegen ihn zu erheben? — Grade weil er alle Kunst in die Welt der antiken Ideen und Formen eingeschlossen glaubt, macht er in seiner *Allegorie* den Versuch, sie auch für die moderne Kunst fruchtbar zu machen. Giebt man die Prämisse zu, so wird man eingestehen müssen, daß solche Verwerthung der Antike für moderne Ideen nur in Form symbolischer Beziehung, d. h. eben durch Das, was er unter *Allegorie* versteht, zu verwirklichen sei. Der Irrthum in der Prämisse aber giebt doch wahrlich keinen Grund, ihm *Stumpfheit der Sinne* und der *Phantasie*, eher im Gegentheil zu großen Enthusiasmus, zum Vorwurf zu machen.

Diese ganze Abhandlung Justi's über die Winckelmann'sche *Allegorie* verräth gerade herausgesagt einen solchen Mangel an Verständniß, daß sie fast an's Alberne grenzt; und wenn er gar dagegen polemisirt, daß Winckelmann den Begriff *Allegorie* so weit fasse, daß eigentlich das ganze Alterthum hineingehe, ja daß damit schon „das Verhältniß des Verzierten mit den Zierrathen in der architektonischen Ornamentik“ verstanden sei, so ist es in der That zum Verwundern, wie er bei so verständiger Andeutung der eigentlichen Absicht Winckelmann's doch so gar keine Ahnung für die wahre Intention desselben zeigt. Vollends überflüssig aber ist es, daß er Schlegel's Einwurf gegen die *Allegorie* Winckelmann's, nämlich daß „darin Alles durcheinander gemischt sei: Personification, allgemeine Begriffe, beigelegte Zeichen, sinnbildliche Handlungen, endlich bloß Anspielungen auf einzelne Ereignisse“, zur Bestätigung dafür heranzieht, daß er Winckelmann nicht versteht. Denn grade diese Allgemeinheit der Bedeutung des Worts *Allegorie* hätte Beiden, Justi wie Schlegel, die Augen öffnen können. Es ist ihnen nicht einmal aufgefallen, daß Winckelmann unter dem Ausdruck *die Allegorie* nicht, wie gewöhnlich, bloß eine einzelne allegorische Darstellung oder Vorstellung, sondern das ganze Gebiet versteht; daher sein Titel „Versuch einer Alle-

„gorie“. Das Lange und Breite von der Sache ist Dies, daß Winckelmann unter *Allegorie* ganz einfach die beziehungsgemäße Verknüpfung von modernen Vorstellungen mit antiken Kunstformen als Aufgabe für die ornamentale Wandmalerei versteht. Ob und wie weit solche Forderung, wie gesagt, auf einem Mißverständniß beruht, ist für die Frage, wie dies aus seiner allgemeinen Anschauungsweise zu erklären sei, gleichgültig; und der Fehler Justi's — von Zimmermann und Lotze, die natürlich in dasselbe Horn stoßen, gar nicht zu sprechen — liegt eben darin, daß er diesen Zusammenhang nicht begreift, sondern ihn *unerklärlich, bedauerlich* u. s. f., Winckelmann selbst aber deshalb einen bornirten *Pedanten* zu nennen wagt.

Wir können uns nicht enthalten, hier noch eine allgemeine Bemerkung über das Justi'sche Werk zu machen, da es in der Winckelmann-Literatur die Hauptrolle spielt. Wenn sogenannte *Philosophen von Fach*, wie die vorhin Genannten sich dergleichen unberechtigten Tadel zu Schulden kommen lassen, so kann man sich dies allenfalls dadurch erklären, daß sie Alles mit der allzukurzen Elle ihres Princip's messen; ein Forscher aber, wie Justi, welcher das Leben und Streben eines Mannes wie Winckelmann zum Gegenstande eines besonderen Studiums und zum Inhalt eines mehrbändigen Werkes macht, sollte doch etwas vorsichtiger in seinem Urtheil sein. Er mißt Winckelmann ebenfalls mit der Elle seines modernen Besserwissens, statt selbst die Abwege, wohin Winckelmann durch sein Princip geführt wurde, aus diesem zu erklären. Und wenn es sich nun zeigt, daß sie sich daraus erklären lassen, hat es dann noch eine Berechtigung, Ausdrücke zu gebrauchen wie diese (Justi I, S. 404 ff.): „Hier ist Winckelmann, im Stich gelassen von seinem guten „Genius, fast das einzige Mal in seinem Leben langweilig (!), schleppend, verworren, abgeschmackt (!) gewesen“. Und worauf beziehen sich diese harten Ausdrücke? Darauf, daß Winckelmann das allegorische Gemälde Lebrun's in Versailles, welches den *Uebergang Ludwig's XIV. über den Rhein* darstellt, „an Höhe mit Homer's berühmter Beschreibung „von Neptun's Fahrt auf dem Meere“ vergleicht. „Solche Thorheiten „kann ein gescheidter Mann sagen“ — setzt Justi hinzu —, „wenn er „sich seinem Gefühl und seinem Sinne zum Trotz von einem falschen „Räsonnement fortreißen läßt“. Wir sind indeß der Ansicht, daß sich die letzten Worte mit viel größerem Recht auf den Kritiker selbst anwenden ließen. Denn die vorausgehenden (von Justi selbst citirten) Worte Winckelmann's: „Frankreich könne sich rühmen, an dieser und der „luxemburgischen Gallerie die gelehrtesten Werke der Allegorie „in der Welt zu haben“, deuten wohl hinlänglich klar den Gesichtspunkt an, von welchem Winckelmann sie betrachtet; und wenn Justi fortfährt, dies sei „der einzige Punkt, worin man Winckelmann beistimmen „könne . . .“, so bemerken wir, daß es gar nicht auf solche *Beistimmung*, sondern um die Erklärung — wir sagen nicht Rechtfertigung, sondern *Erklärung* — der Winckelmann'schen Auffassung ankommt.

Viel vorurtheilsfreier und der Wahrheit nahe kommend erscheint diesem leichtfertigen Urtheilen gegenüber die (ebenfalls von Justi citirte und dennoch ihn nicht zur Besinnung bringende) Aeußerung Schlegel's, daß dieser Gegenstand „sein theoretisches Vermögen überstiegen“ habe. Obschon nur negativ gefaßt — in dem Sinne, wie wir im Text sagten, Winckelmann habe des Organes für malerische Schönheit entbehrt — trifft diese Bemerkung doch wenigstens den Kern der Frage, während Justi, der dann noch von einer „Masse wüsten Wissenkrams“

spricht, den Winckelmann „ausgeschüttet“, bloß abstrakt zu tadeln weiß und damit nur den Mangel an wahrem kritischen Verstandniß verräth.

51. Zu Nro. 231 (S. 439): . . . *die plastische Gestaltung nach Aufgabe der Idee, also die objektive Schönheitsform der menschlichen Gestalt* . . .

Es ist daher völlig falsch und zeugt von völligem Mißverstehen Lessing's, wenn Zimmermann (*Geschichte der Aesthetik*. S. 201) von ihm sagt: „Lessing dehnte dies Gesetz“ (nämlich der plastischen Schönheit) — soll übrigens wohl heißen: *beschränkte* dies Gesetz u. s. f. — „im Laokoon nur auf den Menschen aus, seine Geltung ist aber überall, „wo es Darstellung von Formen giebt, die auch in der Natur vorkommen“. Das ist nämlich grade, was Lessing bestreitet. Soll dieser Zusatz also — was aus dem Zusammenhange nicht hervorgeht — eine Kritik der Lessing'schen Ansicht enthalten, so mußte dies näher motivirt werden. Wie die Stelle hier steht, scheint sie im Sinne Lessing's genommen werden zu sollen. Ueberhaupt ist auch hier zu sagen, daß Z. Lessing ebenso oberflächlich charakterisirt wie Winckelmann.

52. Zu Nro. 240 (S. 469): . . . *ist Herder und Hirt vor Eintritt in die durch Kant bezeichnete dritte Stufe dieser Periode in Betracht zu ziehen.*

Bekanntlich hat Herder in seiner „Kalligone“ eine Antikritik der Kant'schen *Kritik der Urtheilskraft*, aber damit nur den Beweis geliefert, daß er ihn nicht verstanden hat. So bildet er einen Gegensatz gegen Schiller, der die Konsequenzen des Kant'schen Princip's zog, während Herder vom vorkantischen Standpunkt aus dagegen eifert. Es ist daher ebenso falsch, wenn Zimmermann (*Gesch. d. Aesth.* S. 425) Herder nach Kant behandelt, wie daß er Winckelmann nach Lessing stellt.

53. Zu Nro. 244 (S. 473): *Schiller . . . äußerte sich dahin, daß die Schrift Herder's ihn anekle.*

Zimmermann (*Gesch. d. Aesth.* S. 427) glaubt sich Herder's „gegen „geflissentliche Verschweigung“ und „geringschätzigte Abfertigung“ annehmen zu müssen und behauptet, daß, „wie Herder's unsterbliche „*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, so auch seine *Kalligone* das großer Geister würdige Loos gehabt, mehr benutzt als genannt zu werden. Es ließe sich zeigen“ — fährt er verdächtigend (denn warum zeigt er es nicht?) fort — „daß vielgenannte Aesthetiker es nicht verschmäht haben, in gewissen Abschnitten ihres Werks „dem Leitfaden der *Kalligone* nur zu treu zu folgen, ohne einen Versuch zu machen, den kritischen Bann, der auf dem Haupte ihres Urhebers lastet, zu prüfen oder gar aufzuheben“. Wenn die Anmerkung auf S. 337, daß „der ganze Abschnitt der *Kalligone* von S. 84—105 „Aehnlichkeit mit der Erörterung des Naturschönen in aufsteigender „*Linie in Vischer's Aesthetik* zeigt“, hiemit in Verbindung steht, so wäre es wohl passender gewesen, diese *Aehnlichkeit* nachzuweisen und, wenn auch in schärfster Weise, zu rügen, als gegen einen Mann wie Vischer derartige Insinuationen zu riskiren. Im Uebrigen bemerken wir, auf

Grund der Vergleichung beider Abschnitte, dafs, wenn eine solche Insinuation hier wirklich vorliegt, sie einfach und doppelt lächerlich erscheint; oder sollte etwa Vischer, weil Herder bereits einige Gedanken über die Schönheitsbildungen in den verschiedenen Naturreichen gehabt, die seinigen, viel tieferen und umfassenderen, unterdrücken? Von einem *Plagiat* aber — denn dies will schliesslich doch Zimmermann zu verstehen geben — sollte er lieber keine Andeutung machen, namentlich nicht, ohne sofort den detaillirtesten Beweis anzutreten. Lotze spricht ihm dies nach, doch drückt er sich hinreichend vorsichtig aus, um alle möglichen Deutungen zuzulassen, indem er (S. 74) bemerkt, dafs „diese „(Herder'schen) Darstellungen das Muster vieler anderen in spätern „Lehrbüchern der Aesthetik geworden sind.“ Welcher anderen? fragen wir auch hier.

54. Zu Nro. 246 (S. 480): . . . *Antipathie gegen eine Entgegensetzung von Natur und Kunst.* . .

Zimmermann (*Gesch. d. Aest.* S. 451) giebt Herder darin Recht, dafs er bei der Frage, ob etwas schön sei, es für gleichgültig betrachtet wissen will, ob es sich dabei um ein Natur- oder um ein Kunstwerk handelt. Er meint: „Ueberhaupt, ob Kunst- oder Naturwerk, geht den „rein ästhetischen Beurtheiler nichts an. Um zu entscheiden über Schönheit oder Häfslichkeit, ist die Frage müßig. Der Ursprung eines Werks „ändert nichts an seinem Werth oder Unwerth.“ Er ändert Alles! Ein lausiger und zerlumpter Betteljunge ist wohl schwerlich in der Wirklichkeit für schön zu halten, ist aber deshalb ein Murillo'scher Betteljunge kein Kunstwerk, und als solches nicht schön? Der Unterschied, ja der Gegensatz zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit ist grade für die Aesthetik die allerwichtigste Frage. Schon der alte Aristoteles wufste dies, wenn er bemerkt, dafs „Das, was uns in der Natur abstößt „und widrig erscheint, in der Kunstdarstellung Wohlgefallen erzeuge“. Aber freilich, für unsre modernen Eklektiker hat Aristoteles umsonst gedacht. — Dieselbe Mißkenntniß vom Wesen des *Künstlerischen* spricht sich in den Worten Zimmermanns (S. 455) aus: „Wohl hat Herder „Recht, wenn er sagt: „Wie, in der steinernen, todtten (!) Nachahmung „wäre schöne Kunst, was, lebend dargestellt, es nicht sein sollte?“ —, wobei noch zu bemerken, dafs er Herder ganz falsch ausdeutet, wenn er dabei von „schöner Kunst des Lebens“ spricht.

55. Zu Nro. 251 (S. 492): . . . *wie Goethe den Gegensatz zwischen Winckelmann und Hirt . . . zu versöhnen suchte.*

Zimmermann erwähnt natürlich bei dieser Gelegenheit Winckelmann's ebenfalls, aber nur, um immer von Neuem auf das triviale Stichwort vom *geschmacklosen Wasser* zurückzukommen, so dafs er zuletzt von ihm nichts weiter anzuführen weiß als diese Albernheit (Albernheit in Hinsicht der Auslegung). Wir finden es z. B. S. 329. 330. 333. 356. 357. 361. 369. u. s. f., so dafs es in der That nicht weiter lohnt, seine Auffassungsweise einer Kritik zu unterwerfen; um so weniger als, je mehr er sich der Gegenwart nähert, desto einseitiger und partiischer seine Darstellung der betreffenden Aesthetiker wird.

56. Zu Nro. 400 (S. 772): . . . *Gutgemeinte Phrasen, die indefs . . . sich ohne jeden ästhetischen Werth erweisen.*

Man hat sich mit Fichte, als ob er wirklich für die Aesthetik, außer durch sein Princip, in Frage komme, keine unnütze Mühe gegeben; namentlich Zimmermann, der die wenigen Seiten, welche Fichte überhaupt der Betrachtung ästhetischer Fragen widmet, fast ganz abschreibt und dann eine Menge Reflexionen daranknüpft, die sich freilich häufig darauf beschränken, zu bemerken, daß „Danzel sehr richtig bemerke“ u. s. f. Sollte an Zimmermann z. B. das Ansinnen gestellt werden, in dem gleichen Verhältniß, wie er es bei dem für die Aesthetik ziemlich bedeutungslosen Fichte gethan, Hegel zu excerpiren oder Vischer oder auch nur Weifse, so hätte sein ganzes Werk kaum dazu hingereicht. Aber das ist eben die Manier der Eklektiker, daß sie da am fleißigsten sammeln, wo am wenigsten zu holen ist, während sie den substantziellen Reichthum nicht zu bewältigen vermögen, sondern sich da mit allgemeinen Phrasen nach der Schablone der ihnen geläufigen Kategorien begnügen. Schon die bloße Thatsache, daß auf Fichte 20 Seiten, auf Hegel nur ungefähr ebensoviel gewandt werden, zeugt, abgesehen von der Seichtigkeit des Geredes selbst, für den Grad der Unparteilichkeit des Interesses, den der Verf. offenbart.

57. Zu Nro. 436 (S. 840): *Eitelkeit des sich selbst bespiegelnden Subjekts.*

Wir fühlen die Verpflichtung, uns wegen dieser hart klingenden Worte über Schelling's philosophischen Aestheticismus — um diesen Ausdruck zu brauchen — an dieser Stelle zu rechtfertigen. Ein dichtender Philosoph wie Schelling — dichtend nicht bloß dem Inhalt sondern auch, wie der *Bruno* zeigt, der Form nach — ein Philosoph, der die künstlerische Form als die philosophisch höchste und die höchste Wahrheit nur auf künstlerischem Wege erreichen zu können behauptet, stellt damit die absolute Forderung ästhetischer Gestaltungs- und Ausdrucksweise unter allen Umständen für sich als Princip auf. Dies hat Schelling auch fast in allen seinen Schriften gethan, aber eine einzige Ausnahme — wäre sie nachweisbar — müßte diesen ganzen ästhetischen Formalismus als einen bloß äußerlich angenommenen, d. h. als einen dem Charakter des ästhetischen Subjekts selbst fremden Schein erkennen lassen. Solche Ausnahmen, und zwar der auffallendsten Art, liegen vor. Schelling ist mehr als einmal aus der Rolle gefallen; und die Art, wie ihm dies passirt, beweist die Unwahrheit in der Form seines Aestheticismus und die Eitelkeit seiner subjectiven Selbstbespiegelung. Hier der Beweis: In Nro. 101 der *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung* vom Jahre 1802, also dem Entstehungsjahr des hochästhetischen *Bruno*, erschien über vier Doctordissertationen bamberger Studenten der Medicin, welche Schellingianer waren, eine Kritik, die sich fast nur auf wörtliche Excerpte beschränkte, dabei aber den einen (Schelling betreffenden) Satz enthielt: „Die Verfasser von Nro. 2 und 4 zeigen sich als Anhängen der Erregungstheorie und Schelling'schen Naturphilosophie, aber doch als verständige, gesittete Menschen, und wir bedauern sie, daß sie „in solcher Gesellschaft in Bamberg den Doctorhut erhielten.“ Nun liegt zwar auf der Hand, daß die in dem *aber doch* liegende Beleidigung

sich nur auf die Verfasser der andern beiden Nummern bezieht, deren Darstellungsweise damit als *unverständlich* und *ungesittet* bezeichnet wird. Gleichwohl ist zuzugeben, daß die Fassung ungeschickt war, sofern man den Satz auch dahin verstehen konnte, jene Verfasser „zeigen sich, ob-
„schon Anhänger der Schelling'schen Naturphilosophie, doch als verständige und gesittete Menschen“. So erscheint die Aeußerung allerdings direkt für Schelling beleidigend. — Wie aber stellt sich nun Schelling dazu? Er vermuthet in dem Verfasser der Recension einen „herunter-
„gekommenen Schulmeister“ und schreibt unter dem Titel: „Benehmen
„des Obskurantismus gegen die Naturphilosophie“ ein Pamphlet dagegen, welches, unter gelegentlicher Hinweisung auf die bekannte Lessing'sche Unterscheidung zwischen *ungesittet* und *unsittlich*, den ersten Ausdruck in einer Weise rechtfertigt, welche den ästhetischen Verfasser des *Bruno* in sehr zweifelhaftem Lichte erscheinen lassen muß. Die beißende Ironie, den schneidenden Hohn können wir hier nicht schildern, sonst müßten wir das Ganze abschreiben, aber Ausdrücke wie *Stupidität* — *Dummgläubiger* und *verfinsterter Kopf* — *Barbar* — *eingeborne Bestialität* — *Gemeinheit* — *literarischer Pöbel* — *empirische Ledernheit* — *Unverschämtheit* — *Niederträchtigkeit* — *nicht besser als todte Hunde* — *ein Volk, das bei den Griechen höchstens zu den niedrigsten Sklaven- und Helotendienste gebraucht worden wäre* — *Gesindelhaftigkeit* — *Klatschpack* u. s. f., womit er den unglücklichen Recensenten und eigentlich alle empirischen Physiker regalirt, dürften genügen, um einen Maafstab für den ästhetischen Werth der Schrift abzugeben. Aus Allem spricht verletzte Eitelkeit. Schelling's, wenn er sich wirklich selbst als den Vertreter der Idee wußte und nicht bloß die Geltung eines solchen beanspruchte, war es wenig würdig, so zu antworten, wenn er überhaupt antworten wollte. Den Reden von Leuten, die so jämmerlich sind, wie er sie schildert, setzt man ein verachtendes Schweigen entgegen. Daß er dies nicht thut, ist schon bedenklich; die Art seiner Entgegnung aber liefert den Beweis, daß unsre obige Charakteristik nicht ungerecht ist.

58. Zu Nro. 530 (S. 1038): *Unter dem Einfluß Hegels stehen die Werke von . . . Carriere . . .*

Die Worte, mit denen sich Carriere in der Einleitung zu seiner *Aesthetik* beim Leser einführt: „Was ich bei Philosophen, Kunsthistorikern und Dichtern gefunden habe, das ich als Baustein der Wissenschaft vom Schönen ansehen konnte, das habe ich gern mit Angabe
„der Quelle am geeigneten Orte dem System der Entwicklung“ (soll wohl heißen: der Entwicklung des Systems) „eingefügt“ —: diese Worte charakterisiren das Carriere'sche Buch in formaler Beziehung hinlänglich, nämlich als ein Produkt eklektischer Reproduction. Aber wir möchten dies nicht ohne Weiteres als Tadel gemeint wissen. Neben den ursprünglichen (produktiven) philosophischen Forschern nehmen die reproduktiven Talente in der Wissenschaft nicht nur eine einflußreiche, sondern auch, hinsichtlich der praktischen Promulgation der Gedanken, eine nothwendige Stellung ein. So hat Carriere mit seinem Buche, das wesentlich auf die schöngeistig Gebildeten berechnet ist, einen ungleich größeren Erfolg gehabt — wenn man diesen nach der Zahl der Leser bemessen will — als Vischer mit seinem schwerwiegenden, aber auch schwerverständlichen Werke. Allein die Worte, welche jenen citirten folgen, nämlich: „Aber man findet erst, was man sucht, d. h. was man

„schon selber gedacht hat, man lernt von Andern nur, was man schon weiß, wofür man schon innerlich vorbereitet ist“ — ist dies dasselbe? —, enthalten einen zu offenbaren Sophismus, als daß sie einer Widerlegung bedürften. Wenn man die hunderte von zum Theil seitenlangen Citaten aus allen möglichen Schriftstellern, womit Carriere seine Aesthetik ausstattet, fortlassen wollte, so würden die beiden Bände auf einen sehr kleinen Raum zusammenschrumpfen; abgesehen davon, daß es doch einigermaassen wunderlich klingt, wenn er Sätze aus unsern Klassikern beispielsweise mit Wendungen wie diese anführt: „Auch „Goethe stimmt mit mir darin überein, wenn er bemerkt . . .“

Lassen wir jedoch diese Aeußerlichkeiten auf sich beruhen, um zu fragen, ob und in welchem wesentlichen Punkte Carriere über das Princip seiner Vorgänger hinausgegangen; wir abstrahiren dabei sogar ganz von der Frage nach der Methode, welche in Carriere's Augen, wie es scheint, kein notwendiges Requisit für das Philosophiren ist. In einer Recension über die *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* von Lotze (in der *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. 1868) formulirt er seinen Standpunkt dahin, daß er „der Hegel'schen Begriffslehre „das Individuelle als das Erste und Wirkliche entgegenstelle“ . . . und bezeichnet ihn als den „Standpunkt des Ideal-Realismus, welcher der „subjektiven Freiheit des Geistes und dem objektiven Naturmechanismus „gleichmässig Rechnung trägt und sich über die hergebrachten Gegensätze des Pantheismus und Deismus durch die Idee eines unendlichen, „der Welt einwohnenden Gottes als des Willens der Liebe erhebt“. — Er beklagt sich dann darüber, daß Lotze „es nicht für der Mühe werth „gehalten zu erwähnen, daß dieser Standpunkt bereits auch seine *Aesthetik* habe, ja zwei für eine, die seinige und Zeising's *Aesthetische Forschungen*, und daß auch Eckardt's *Vorschule zur Aesthetik* auf eigne „Weise hier eingreife“. Wenn wir dieser mehr als bescheidenen Selbstgruppierung mit dem schönrednerischen Phantasten Eckardt (s. Kr. A. No. 4) nichts hinzuzufügen haben, so möchte andererseits für den Standpunkt Carriere's die Zustimmung charakteristisch sein zu den am Schluß der nächsten No. des K. A. citirten Worten Lotze's: „In der Welt des „Denkens und der Begriffe“ . . . u. s. f., die er (Carriere) als eine sehr richtige Bemerkung bezeichnet. Ja, er rühmt sich, daß er eine Gliederung (von sieben Künsten) „von dem Standpunkt aus unternommen habe, „daß diese Gliederung dem Bauplan des Universums entspreche“ — was denn allerdings sehr im Eckardt'schen Styl ist. Ebenso ist ihm „aus der Seele geschrieben“, was Lotze über die plastische und maleirische Verwerthung von Dichterstellen als monumentale Verherrlichung ihrer Urheber sagt (S. folg. Nro.)

Bedenklicher fast noch als diese Zugeständnisse zu den phantastischen oder flachen Ansichten eines principlosen Eklekticismus, dem es an jeder tieferen Einsicht in das substanzielle Wesen des Schönen und der Kunst gebricht, ist die Ueberzeugung Carriere's, daß er wirklich ein neues Princip entdeckt habe und daß er auf dem Standpunkt des Ideal-Realismus stehe. Wenn er darunter eine Versöhnung des Idealismus mit dem Realismus versteht, so vermögen wir hiervon in seinem Standpunkt nichts zu entdecken. Wonach er Verlangen trägt, ist eine Art halb deistischen halb pantheistischen Ausgleichs zwischen der objektiven und subjektiven Welt. Aber natürlich bleibt dieses Verlangen unbefriedigt, weil es innerhalb der Empfindung verharret: so kommt es höchstens zu einem poetischen Ausdruck dieser Empfindung, der nicht selten das Ge-

präge der Schönseeligkeit trägt. Auf eine Kritik seiner Aesthetik einzugehen, müssen wir uns an dieser Stelle versagen. Anzuerkennen ist die Wärme des Ausdrucks in der Darstellung der konkreten Seiten, aber diese Wärme wiegt doch den Mangel an strenger Wissenschaftlichkeit in der Erörterung der Begriffe nicht auf.

59. Zu Nro. 560 (S. 1118): *Was die Herbartianer „Aesthetik“ nennen, geht auf alles Andere hinaus als auf Das, was diese Wissenschaft eigentlich bezweckt, nämlich das innere Wesen, d. h. das Leben der Schönheit, zu ergründen.*

Was Lotze betrifft, so haben wir bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, seinen Standpunkt zu kennzeichnen (Vergl. Kr. A. No. 9. 43. 47. 49.); im Uebrigen können wir auf die vom Verf. in der *Deutschen Kunstzeitung* (1870 No. 7—13) veröffentlichte ausführliche Kritik über das genannte Werk Lotze's verweisen. Nur hinsichtlich zweier für ihn charakteristischsten Punkte mögen hier ein paar Beläge stehen; der eine betrifft die sich fast immer — namentlich wo es sich um wichtige Principienfragen handelt — im Unbestimmten haltende Form seiner Darstellung, der zweite seinen Mangel an festen Kriterien z. B. bei der wichtigen Frage nach dem Eintheilungsgrunde der Künste.

ad 1. Hinsichtlich seiner Darstellungsweise — denn von einer eigentlichen Methode kann, schon wegen des Mangels eines festen Princip nicht wohl die Rede sein — fällt, nächst der weitschweifigen Unbestimmtheit des Ausdrucks überhaupt, besonders der Schein einer gewissen höflichen Ruhe und urbanen Gemessenheit der Sprache auf, welche zum Theil aus der Besorgniß zu verletzen stammen mag, aber in ihrem Resultat sich oft als absichtliche Abschwächung aller kritischen Schärfe erweist. Er liebt daher die Verkläuterungen, halben Wiederaufhebungen, theilweise negirten Negationen und dergleichen Wendungen. So sagt er z. B. bei der Erörterung des „Charakteristischen“ (S. 143): Deshalb möchte ich, mit Vorbehalt, der Kunst ihre Richtung auf das Charakteristische nicht mißgönnen“; als ob die Kunst überhaupt ein anderes Ziel haben könnte als eben das charakteristisch-Schöne. Von ähnlichem Werth ist seine Aeußerung zu Herder's Betrachtungen über das Naturschöne (S. 74); wo er natürlich erst die „Menge feinsinniger Bemerkungen“ (mit welcher Anerkennung er jeden Aesthetiker traktirt) vorausschickt, sodann aber hinzusetzt: „es liegt auch ein allgemeiner Gedanke darin, dessen Recht ich bis zu einem gewissen Grade hier vertheidigen möchte: sagen wir kurz, indem wir uns Berichtigungen vorbehalten, der „Gedanke, daß alles Schöne symbolisch sei und eben dadurch schön sei, daß es dies ist“; — was beiläufig Herder nicht im Traum bei seinem Bedeutenden eingefallen ist.

Auf diese Weise läßt er fast Alles unentschieden; nicht nur den Tadel, der sich höchstens bis zu einer so oder auch anders zu verstehenden Ironie¹⁾ erhebt, sondern auch das Lob spendet er stets so bedingungsweise und durch Phrasen verkläutert wie: „Es scheint mir indess

¹⁾ Wenn Jean Paul in seiner *Vorschule der Aesthetik* an der wahren Ironie den Ernst des Scheins hervorhebt, so charakterisirt sich die Ironie von Hrn. Lotze umgekehrt als der Schein des Ernstes, d. h. als eine ironische Maske für die innerliche Unsicherheit.

„nicht ganz unbedenklich“ (S. 89) oder: „Ich weiß nicht, ob ich weiter gehen darf“ (S. 256); „Durch solche Erörterungen (Vischer's nämlich) „kann ich doch nicht alle unsere Bedürfnisse gedeckt finden“ (S. 382) und bald darauf: „Ich bescheide mich jedoch, daß Das, was ich suche, und „vielleicht Besseres, als ich finden könnte“ (was heißt das? Vischer liegt ja gedruckt vor; soll Das wieder jene feine Ironie sein, womit Herr Lotze so großen Aufwand treibt?) „bereits in den geistvollen Schriften, die ich „erwähnte, enthalten sein mag“ u. s. f.; so daß der Leser schliesslich nicht weiß, was denn nun die eigentliche Meinung des Verfassers sei. — Wenn daher überhaupt bei Herrn Lotze von einem Standpunkt die Rede sein kann, so ist es lediglich der eines sich den Rücken frei haltenden Eklekticismus. — Allein es ist ein mißliches Ding mit solchem „Sich den Rücken freihalten“. Undeutlichkeit im Ausdruck, Unentschiedenheit in Resultaten und Unklarheit der ganzen Entwicklung selbst sind nicht das Schlimmste; es kommt denn doch einmal ein Punkt, wo der Verfasser aus dem ihn umgebenden Nebel herauszutreten genöthigt ist, damit aber kommt denn auch sofort die innere Haltlosigkeit des Behaupteten als Widerspruch mit sich selbst zu Tage.

Am schwierigsten bei dieser Art des Philosophirens — wenn man solche Manier des Reflektirens ins Unbestimmte hinein noch so nennen darf — ist die Auffindung des wirklichen Standpunkts, den der Verfasser einnimmt. Nachdem er hinter einander die Standpunkte Schelling's, Solger's, Schleiermacher's, Hegel's, Weiße's und Vischer's als unzureichend oder, um seine Ausdrucksweise zu brauchen, als nicht unbedenklich hingestellt, deutet schon der Titel des letzten Capitels: „Rückkehr zur Aufsuchung der wohlgefälligen Urverhältnisse des „Mannigfaltigen bei Herbart“ dem Anschein nach darauf hin, daß er sich der Anschauungsweise dieses Philosophen anschließen wolle. Aber obschon er von ihm behauptet, er habe „die bisher ungelöste Aufgabe „der Aufzeigung Dessen, was unter den Begriff der Schönheit fällt, „philosophisch zugescharft“, so wendet er sich doch sogleich mit einem Tadel gegen Zimmermann, weil dieser „von Herbert rühmt, daß er „der idealistischen Aesthetik vorwerfe, daß sie nicht nur frage, was „schön sei, sondern auch warum es schön sei“, und kommt dann zu dem Schluß, daß Herbart zwar „nicht verfehle, uns mit einer Menge trefflicher Einzelgedanken von zum Theil (!) doch (!) sehr weitreichender (!) „Wichtigkeit zu erfreuen; nur eine neue Bahn, der wir folgen möchten, „finden wir durch ihn nicht gebrochen, ihn selbst und seine Schule auch „gar nicht beschäftigt, wirklich die Aufgabe zu lösen, in deren Aufstellung jede Ansicht mit ihm sympathisiren kann, die der Aufsuchung „der ästhetischen Elementarurtheile“. Da über diese Frage schon im Text die Rede gewesen, so brechen wir hier ab, um noch zu dem zweiten, oben erwähnten Punkt einige Beläge beizubringen.

ad 2. Wenn jene Unbestimmtheit unter der Maske einer bescheidenen Zurückhaltung nur die eigne Unsicherheit verbirgt, so offenbart Lotze, sobald er eine bestimmte Ansicht riskirt, sogleich einen großen Mangel an wirklichem Verständniß. Er liebt es daher, sich zwischen Entweder — Oder hin und her zu bewegen, ohne jedoch schliesslich sich, sei es für das Eine oder Andere, zu entscheiden, am wenigsten aber diesen abstrakten Verstandeswiderspruch in einer höheren Einheit aufzuheben. Namentlich wenn es sich um die Entscheidung über ganz konkrete Fragen handelt — und die Beantwortung solcher ist denn doch schliesslich der wahre Prüfstein für das Vorhandensein und die Wahr-

heit eines Princip —, gelangt er, wenn er sich wirklich aus der Unbestimmtheit hervorwagt, zuweilen zu so abnormen und einen solchen Mangel an wirklichem Kunstverständniß verrathenden Behauptungen, daß man darüber geradezu in Erstaunen gerathen kann. So z. B. versucht er gewisse heikliche Fragen der praktischen Aesthetik „ob es gerechtfertigt sei, daß die Griechen ihre Statuen bemalt haben“ (S. 571) oder „was die Aufgabe der heutigen Plastik sei“ (S. 575) zu beantworten. Bei der ersten bleibt er im Grunde zwar auch im Nebulösen stecken, indem er bemerkt, daß es „eben nicht nöthig sei, die Farbenfreudigkeit der Alten zu verdammen“ (!). „daß wir aber mit Recht unsre eigne deutsche Empfindung als eine andere (!), ästhetisch auch gerechtfertigtere Weise der Auffassung festhalten und auf dieser Idealisierung beharren, welche die plastische Gestalt zwar nicht durchaus durch die Weise des Marmors, aber allerdings durch „eine einfache und gleichmäßige Färbung“ (z. B. Dunkelblau oder Grasgrün oder Roth?) „nicht als Nachahmung der sinnlichen Oekonomie des Lebens“ (war davon etwa bei den Griechen die Rede?), „sondern nur als Wiederholung seines ewigen Geistes“ (was ist das?), „erscheinen läßt.“ Das Merkwürdigste aber ist, daß er diese hier getadelte Bemalung der antiken Statuen als Beweis dafür anführt, daß die Farbe überhaupt kein wesentliches Moment der Malerei sei (S. 585).! Was soll man nun schließlich aus allem diesem sich Widersprechenden als die wahre Ansicht Hrn. Lotze's herauskalkuliren?

In Betreff der zweiten Frage, nämlich „was die Aufgabe der heutigen Plastik sei“, macht er den Vorschlag, daßs. „die moderne Plastik, „statt Statuen der Dichter, lieber aus deren Werken entnommene“ (also schon in einer andern, folglich allein angemessenen Form künstlerisch gestaltete) „Motive“ — z. B. statt eines Goethe-Standbildes etwa die *Mignon* oder den *Fischerknaben* — „darstellen solle, oder umfangreiche Statuengruppen, wie das Friedrichsdenkmal von „Rauch“; denn das „entspreche — dem *Associationsprincip* unsers Zeitalters“! — Ueber das „Friedrichsdenkmal Rauchs“ bemerkt er dann noch, daßs. „es zwar nicht die ganze Härte und Festigkeit der Zeit getreu wiedergiebt, aber doch durch die Verbindung seiner mannigfachen, einander unterstützenden Figuren das Unplastische der einzelnen wohlgefällig überwindet“. — Es ist nämlich gerade das Gegenstück wahr: fast alle einzelnen Figuren, als einzelne genommen, selbst viele auf den Hochreliefs, z. B. „Kant“, sind außerordentlich plastisch gedacht, aber eben in ihrer Zusammenstellung zum Ganzen verlieren sie an plastischer Wirkung, der Art, daßs. das Ganze als solches in seinem etagenförmigen Aufbau mehr den Eindruck eines kolossalen Tafelaufsatzes als den eines Monuments macht. Ein Vergleich mit der Schlüter'schen „Kurfürstenstatue“ beweist dies unwiderleglich, namentlich wenn man die kleinen Modelle (auf der Kunstkammer) zusammenhält; wo denn der „Kurfürst“ immer einen großen, wahrhaft monumentalen Eindruck hervorbringt, während das „Friedrichsdenkmal“ aussieht, als sei es eben vom Konditor geholt.

Hinsichtlich des Vorschlages von Herrn Lotze, statt der Dichterstatuen lieber Motive aus ihren Werken zu bilden (er sagt: „Die Dichter bilden ja ihre Werke; warum bildet man nicht zu ihrem Gedächtniß nach, was sie in diesen erfinderisch vorgezeichnet?“), bemerken wir nur, daßs. uns wohl Niemand ansinnen wird, heute noch — nachdem Lessing schon vor hundert Jahren die Lehre von den Grenzen der

Poesie und bildenden Kunst (für Hrn. Lotze freilich vergebens) verkündet — dergleichen an dieser Stelle im Ernste widerlegen zu sollen; wir begnügen uns daher damit, den Verfasser an ein gesundes Wort des alten Goethe zu erinnern, welcher an Eckermann (1823) schreibt: „Was ist wichtiger (in der bildenden Kunst), als die Gegenstände, und was ist die ganze Kunstlehre ohne sie . . . Die wenigsten Künstler“ — und Kritiker hätte er hinzusetzen können — „sind über diesen Punkt im Klaren und wissen, was zu ihrem Frieden dient. Da malen sie z. B. meinen Fischer und bedenken nicht, daß sich das gar nicht malen lasse. Es ist ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, was im Sommer lockt uns zu baden; weiter liegt nichts darin, und wie läßt sich das malen?“ — Und gar plastisch darstellen? — fügen wir hinzu. — Es wäre wenigstens merkwürdig, wenn die lockende Bewegung des Wassers in der Sommerschwüle durch den starren und kalten Marmor symbolisirt werden sollte.

Was endlich das Princip der „Association von Statuen zu Gruppen“ betrifft, so scheint vor Allem die Versicherung nöthig, daß dies nicht etwa ein Spas von Hrn. Lotze ist, eine seiner feinen Ironien, sondern daß er dies in vollem Ernst meint. Er sagt nämlich (S. 575): „Warum giebt man dies“ (nämlich Errichtung von Einzelstatuen) „nicht auf und sucht durch ästhetische Massenwirkung den Eindruck zu erzeugen, den solche Einzelfiguren nicht machen können? Entspricht doch ohne hin dieses Princip der Association dem Charakter unsers Zeitalters“ u. s. f. Hiegegen ist nun zu bemerken, daß nichts unplastischer ist als solche umfangreichen Statuengruppen, weil das Skulpturwerk überhaupt schon, namentlich aber die Denkmalstatue, eine abgeschlossene Welt für sich ist. Doch, statt über so selbstverständliche Dinge viel Redens zu machen, wollen wir an Stelle jeder weiteren Erörterung das satyrische Wort eines unsrer genialsten Künstler über das Wormser Lutherdenkmal mittheilen, welcher, gefragt, was für eine Gesamt-Inschrift es tragen müsse, antwortete: „Alle Neunel!“ — Das Arrangement solcher Statuengruppen muß entweder, wie hier, ein architektonisches, oder, wie bei der ebenfalls von Rietschel herrührenden Goethe-Schillergruppe, ein malerisches werden: und beides ist unplastisch. Man vergleiche damit die herrliche Lessingstatue desselben Meisters, und man wird den Unterschied sofort herausfühlen.

Was den oben behaupteten Mangel an festen Kriterien betrifft, der übrigens auch schon aus den oben angeführten Bemerkungen Lotze's hervorgeht, so wollen wir noch zwei der auffallendsten Beläge dafür geben. Wir haben schon öfters dargethan, daß die Aufstellung des Eintheilungsprincips der Künste den wahren Prüfstein für die Wahrheit eines ästhetischen Systems sei. Nun, Hr. Lotze stellt nicht nur kein Princip auf, sondern ist auch auf eine Klassifikation der Künste überhaupt übel zu sprechen (S. 459); er will nichts davon wissen, weil „im Leben und in der Wirklichkeit die Künste zwar zu mannigfaltigem Zusammenwirken bestimmt sind, aber nirgends dazu, in einer systematischen Reihenfolge sich zu gruppieren“. — Also: weil auf der Erde alle Thiere durcheinander laufen und alle Pflanzen durcheinander stehen, deshalb ist eine naturgeschichtliche Klassifikation Unsinn! „In der Welt des Denkens und der Begriffe haben alle Gegenstände nicht nur eine systematische Ordnung, die unveränderlich feststände, sondern der Zusammenhang der Dinge ist „so allseitig organisirt, daß man in jeder Richtung, in welcher man ihn „durchkreuzt, eine besondere, immer bedeutungsvolle Projection

„seines Gefüges entdeckt.“ Also doch immer ein *Gefüge*, und *bedeutungsvoll*, nicht wahr? Und sollte nicht unter diesen verschiedenen „*Projectionen*“ eine wesentlich und bedeutungsvoller sein als die andere, vielleicht sogar unter allen die wesentlichste? — Dies mag schon sein — erwidert Herr Lotze — allein es paßt nicht in meinen Kram, denn „indem ich jetzt der einzelnen Kunsttheorien zu gedenken habe, „folge ich *einer dieser möglichen Anordnungen*, die meiner Absicht be- „quem ist.“ — Das nennt man also wissenschaftliche Nothwendigkeit heutzutage: Alles gleichgültig in der Schwebe zu lassen und schliesslich die *Bequemlichkeit* als Kriterium der Entscheidung aufzustellen! Und hiermit können wir denn wohl mit Herrn Lotze abschliessen, den wir nur deshalb in dieser Ausführlichkeit in Betracht zogen, um darauf die Berechtigung zu gründen, seine Geistesverwandten mit Stillschweigen zu übergehen.



REGISTRO

00439 *by*



